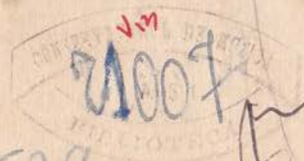
Paul Hindemith

INIȚIERE ÎN COMPOZIȚIE

II

Exerciții de scriitură la două voci



Paul Hindemith

INIȚIERE ÎN COMPOZIȚIE

I

Partea teoretică

II

Exerciții de scriitură la două voci

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
București, 1967

Paul Hindemith

INIȚIERE ÎN COMPOZIȚIE

II

Exerciții de scriitură la două voci

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
București, 1967

Traducere din limba germană de
LUCIAN GRIGOROVICI

Coperta de
AURELIAN PETRESCU

Această lucrare se tipărește după :
PAUL HINDEMITH
UNTERWEISUNG IM TONSATZ
II
Übungsbuch für den
zweistimmigen Satz
1939
B. SCHOTT'S SÖHNE MAINZ

PREFAȚĂ

Urmează deci, după partea teoretică a tratatului meu de scriitură, primele 11 exerciții *practice. Ele tratează numai scriitura la două voci, însă acest domeniu de severă elaborare este prelucrat aici mai temeinic și mai amănunțit decît în alte tratate similare de pînă acum. Chiar dacă deprinderea pentru înțelegerea și aplicarea fenomenelor sonore (mai cu seamă a celor armonice) cunoaște o dezvoltare insuficientă prin lucrul numai la două voci, exercițiile de acest fel oferă totuși cel mai bun prilej pentru sesizarea celor mai ascunse trăsături esențiale și a forțelor interioare ale compoziției în genere — mai cu seamă datorită posibilităților reduse de mișcare și înlănțuire pe care le prezintă aceste exerciții. Ar fi greșit să spunem că este prematur să-l introducem pe discipol, încă din stadiul acesta al cunoștințelor sale, în domeniul unor principii componistice pe cît de dificile ca înțelegere, pe atît de puțin evidente. Tocmai acesta este momentul potrivit pentru a-i îndruma privirile spre un nou orizont ; căci mai tîrziu, gîndirea și simțirea sa vor fi împînzite de mulțimea materialului sonor, cu numeroasele prescripții aferente de întrebuințare. După experiența mea, cunoașterea de timpuriu a forțelor motrice ale scriiturii constituie un real ajutor pentru învingerea punctului mort în care se află orice elev avansat, la un moment dat, în munca sa — lucru care, poate n-ar mai fi posibil la o ulterioară reluare a învățămintelor necesare. Obiecțiuni justificate asupra sistemului nostru ar putea ridica doar acei dascăli sau învățăcei care — după îndelungate în-*

cercări — s-au convins de slăbiciunea acestuia; și n-ar trebui să le ridice nici chiar după temeinica folosire a prezentului volum de exerciții. Cum ar putea ei oare să emită un verdict definitiv după aceste prime exerciții — și încă asupra întregului drum pe care l-ar avea de parcurs, pe această cale, în domeniul scriiturii! Eu i-aș ruga să aibă încredere în experiența mea îndelungată și să fie convinși că nimic nu a fost consemnat în această carte fără a fi fost experimentat și confirmat în învățămînt. Din nefericire îmi este peste putință să public de pe acuma continuarea acestui tratat, și anume, inițierea în arta superioară, la mai multe voci, a scriiturii. Intenționez însă s-o fac, de îndată ce îndatoririle celelalte mi-o vor permite.

Ca atare, cine dorește să folosească deocamdată exercițiile la două voci în cadrul predării se va vedea silit fie să le întrebuințeze ca o completare a metodelor curente, fie să le considere, după prelucrarea lor, ca o legătură cu practica armoniei și a contrapunctului — lucru pe deplin posibil. Atunci cînd lucrarea va fi completă, prezentele exerciții vor servi drept bază a întregii metode de scriitură. Căci aceste exerciții se adresează începătorului, din partea căruia nu ne așteptăm la nici un fel de cunoștințe privind metode mai vechi de lucru. Nu este deci necesar a se practica în prealabil anumite studii de armonie sau contrapunct. Ce-i drept însă, se presupune o temeinică pregătire preliminară în ce privește teoria generală și solfegiul; mai ales, nu-i permis nici un fel de echivoc în materie de intervale, precum și de structură a celor mai simple suprapuneri sonore cu trei sau mai multe voci.

În ciuda unei expuneri cît mai simple cu putință și în ciuda unei rînduiri sinoptice a materialului didactic de exersare (fiecare din cele 11 exerciții *cuprinde o specificare a întregului material folosit, o descriere amănunțită a procesului de elaborare precum și cîteva exemplificări model), credem că începătorul va întîmpina totuși dificultăți în munca sa, dacă nu va primi nici un fel de ajutor. Ca atare, cartea se bizuie pe activitatea profesorului, care va explica și va repartiza materia în funcție de necesitățile elevului. Pentru profesor, împărțirea materialului în numere de reguli și exerciții nu trebuie să însemne, în nici un caz, o frînă în munca sa; din contra chiar, în această sistematizare didactică, el trebuie să recunoască mai degrabă un îndemn pentru crearea unui nou material de lucru, de lărgire a celui existent. Nici un fel de limită nu trebuie impusă, în această privință, talentului său inventiv. Dacă preferă să-și învețe elevii pe baza unor moduri tradiționale de scriitură, va putea să folosească la fel de bine indicațiile tehnice date aici, ca și pentru cucerirea unor domenii sonore care nu i-au fost încă accesibile ca meșteșug, atît lui cît și discipolilor săi. El va putea remarca faptul că are deplină libertate pentru formarea unui stil propriu de scriitură (lucru inexistent în tratatele mai vechi), că nu este silit, în nici un fel, de a se mișca într-o direcție de stil prestabilită; aceasta a constituit o îngrijorare care mi-a fost deseori exprimată după apariția părții teoretice. Din contra, profesorul va primi noțiunile de bază pe care le poate utiliza în rezolvarea oricăror probleme de tehnică și stil. Un ajutor prețios va fi pentru el studiul preliminar al părții teoretice, mai cu seamă dacă dorește să-l inițieze pe elev în demonstrațiile privind asertiunile ce apar în decursul lucrării.*

Acest lucru nu este totuși absolut necesar, întrucît tezele de bază ale primului volum — în măsura în care au vreo influență nemijlocită asupra muncii practice de scriitură — reapar, sub forma adecvată unui scop modificat, în descrierile materialului de lucru, precum și în prescripțiile de elaborare ale prezentului manual de exerciții.

PAUL HINDEMITH

Februarie, 1939

EXERCIȚIUL 1

Cele mai simple alcătuiri melodice la o singură voce
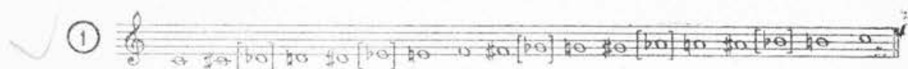
Elevul va rîndui cîteva sunete într-o alcătuire liniară, în care forța melodică să apară cu un adaos cît mai mic cu putință de elemente ritmice și armonice. El urmează să deslușească eficiența acestei forțe melodice din înșiruirile de sunete de acest gen, nepretențioase și aproape cu totul lipsite de expresivitate. Materialul cu care lucrăm este atît de sărăcăcios, iar conturul domeniului său de aplicație atît de limitat, încît rezultatele nu pot avea nici un fel de pretenție ca valoare artistică sau chiar ca impresie profundă asupra auditorului. Sînt pure încercări de laborator, care nu pot apărea ca melodii independente în muzica adevărată, întrucît nu este nici recomandabil și nici practic posibil să sustragem întotdeauna liniile melodice, în măsura în care se cere aici, de sub influența ritmului și a armoniei. Nu este însă mai puțin adevărat că aceste alcătuiri, chiar atît de nesemnificative cum apar ele, pot fi considerate drept celulele generatoare ale celor mai complicate melodii.

Conform aspectului ei exterior, o astfel de melodie ar corespunde eventual acelor *cantus firmi* folosite în știința contrapunctică (cf). Dar în timp ce *cantus firmus* servește exclusiv drept șablon pentru exercițiile începătorului, fără a prezenta, sub această formă, vreo importanță pentru ulterioara măiestrie practică de scriitură a muzicianului format, succesiunile de sunete ce urmează sînt întocmite după cerințele cele mai riguroase ale melodicii pure, păstrîndu-și și pe mai tîrziu — deși sub un aspect întrucîtva modificat — semnificația de sprijin și formă primară a oricărei elaborări de scriitură.

A

Materialul de lucru

1. Materialul nostru de lucru este format din cele 12 semitonuri ale gamei cromatice :

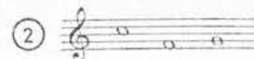
① 

pe care ni le imaginăm, în ambitusul vocii omeneşti, ca pornind de la orice sunet iniţial dorit şi mergînd pînă la acuitatea care ne este necesară — dincolo de sectorul arătat în exemplul de mai sus. Este drept că acceptarea gamei diatonice major-minore sau a vechilor moduri bisericeşti (aşa cum se obişnuia în toate tratatele de compoziţie de pînă acuma) ar uşura simţitor elevului lucrul la primele sale încercări de scriitură ; dar pentru acest avantaj iluzoriu, el ar fi obligat să plătească, mai tîrziu, un preţ ridicat. Experienţa ne dovedeşte, de fiecare dată, cît de greu le vine chiar şi muzicienilor celor mai talentaţi şi stăpîni pe intuiţia lor de a părăsi un făgaş pe care, iniţial, abia dacă l-au resimţit, dar care le-a frînat pe urmă cu vehemenţă mersul înainte. Cît de greu le va veni, ulterior, să cunoască toate acele căi de corelaţii atît de variate, pe care marea şi libera artă a scriiturii le-a parcurs din totdeauna sau a învăţat să le parcurgă în decursul ultimelor decenii, şi fără a căror cunoaştere nici nu ne-am mai putea imagina astăzi pătrunderea în domeniul cel mai intim al unei scriiturii iscusite. Ca atare, începătorul îşi va executa, de la bun început, primele încercări de nataţie de-a dreptul în torentul nezăgăzuit al belşugului cromatic. Asta nu vrea să însemne nicidecum că ar avea şi permisiunea de a îngrămădi sunetele sub forma unor conglomerate îndrăzneţe, de un inedit fioros. Din contra, primii paşi vor fi efectuaţi în anumite limite, a căror restricţie va depăşi chiar cerinţele pe care le-ar impune pînă şi cei mai aprigi apărători ai stilului şcolăresc de *cantus firmus*.

În această perioadă iniţială de cea mai dură constrîngere, elevul va simţi existenţa cromaticii doar în măsura în care, pornind de la fiecare sunet dat, îi va fi accesibil un număr mai mare de sunete decît în metodele didactice mai vechi. Însă alegerea nu-i va deveni o tortură, căci în acest sens au fost prevăzute o serie de reguli. El nu va fi nici copleşit de abundenţa materialului, şi nici mînat într-un domeniu fără margini.

De-abia pe măsura înaintării sale judicioase în materie, el va savura mai din plin avantajele pe care i le oferă disponibilul sonor cromatic.

2. În exerciţiile de început, vom ţine seama de tempou şi de valoarea notelor doar în măsura în care schimbarea sunetelor şi desfăşurarea omogenă a exerciţiului depind de aceste două elemente. Vom scrie exclusiv note întregi şi vom omite indicaţiile de măsură, precum şi barele :

② 

Nota întreagă ne indică un sunet de durată liberă, fără nici un fel de restricţie de măsură. Cu toate acestea, vom conferi fiecărui sunet din cadrul unui exerciţiu o durată unitară, şi anume, presupunînd unitatea divizionară de timp ca fiind echivalentă cu 2—3 pulsaţii. În felul acesta, nici unul din sunetele izolate nu se va putea distanţa de celelalte printr-o durată mai mare sau mai mică, şi nici să iasă în evidenţă sau să se subordoneze celorlalte. Totodată, vom avea timpul necesar de a percepe şi de a înţelege, în deplina-i pregnanţă, fiecare sunet, precum şi fiecare progresie în parte. În ce priveşte forţa ritmică, acesteia îi revine o influenţă minimă asupra alcătuirii melodice în cazul unei asemenea rînduiri ; ritmul va fi nevoit să se rezume la fixarea limitelor dintre componentele melodice. Se înţelege de la sine că, dacă acordăm o atenţie atît de redusă unui element de importanţa ritmului, vom renunţa cu desăvîrşire la dinamică precum şi la alte mijloace auxiliare ale expresivităţii. Ele nu vor avea nici un fel de importanţă pentru desfăşurarea sonoră esenţială şi a mişcărilor acesteia — singurele elemente pe care le luăm în considerare în materie de scriitură.

3. Atenţia începătorului va fi în aşa măsură captată de evenimentele ce se petrec în acest domeniu atît de necunoscut lui şi atît de pretenţios faţă de gîndirea sa, încît ar fi de-a dreptul neraţional să-l împovărăm cu anumite dificultăţi întru totul străine de conţinutul muncii sale. Orice dascăl cunoaşte lupta pe care trebuie s-o dea elevul, încă de la început, cu deprinderea cheilor. Datorită unei educaţii greşite, am ajuns astăzi aşa de departe, încît o cheie oarecare *do* (fără a mai vorbi de folosirea simultană a mai multor chei !) poate constitui o piedică serioasă în muncă, chiar şi pentru elevii destoinici. Oricît de ruşinoasă şi condamnabilă ar fi această stare de lucruri, noi trebuie s-o cuprindem totuşi în calculul nostru. În consecinţă, vom nota toate exerciţiile scriiturii la două voci în cele două chei uzuale, şi anume, *sol* şi *fa*, rezervîndu-ne folosirea celorlalte pentru scriitura la trei voci.

4. Vom scrie exercițiile la două voci exclusiv pentru vocile omenești (sopran, alt, tenor, bas), și anume — pentru început — în așa fel ca elevul să le poată cînta singur, fără greutate. Ca atare, elevele noastre vor scrie pentru sopran sau alt în cheia *sol*, în timp ce elevii vor folosi notația în cheia *fa* — sau, pentru un registru mai acut, la tenor, în cheia *sol*, prevăzută cu cifra 8. De-abia la temele ulterioare (începînd de la exercițiul al doilea înainte), elevii vor avea voie să scrie și pentru alte voci decît cea proprie ; dar și atunci, o dată cu adaptarea lor la capacitățile vocale și de tehnică a cîntului destul de sărăcăcioase ale colegilor lor (sau ale profesorului), ei vor trebui să opereze întotdeauna exclusiv cu sonoritatea vie, niciodată doar cu hîrtia de note. Exercițiile vor fi cîntate fără text, numai prin „la-la" (sau alte silabe asemănătoare) ; de-abia în ultimele două exerciții vom include și cuvîntul în munca noastră. La parcurgerea prin cînt a fiecărei teme se va proceda întotdeauna la o verificare finală, prin confruntarea cu valorile scrise.
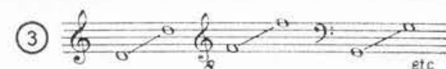
B

Procedeul de lucru

În măsura în care nu se ia în considerare conținutul ritmic și armonic în activitatea pur melodică a progresiilor de intervale, melodia constă din progresii și salturi de sunete. Prin parcurgerea spațiului dintre două puncte-limită, folosindu-se energia necesară depășirii unei distanțe de secundă mare sau mică, se realizează senzația de *progresie* de sunete ; toate celelalte spații sonore, începînd de la terța mică în sus, vor fi realizate prin *salturi*. Se pot alcătui trasee lineare extrem de contrastante, în care porțiuni melodice mai lungi să fie formate fie exlusiv din progresii de secunde, fie numai din salturi. Însă ele nu vor putea fi considerate drept cele mai fericite reprezentări ale expresivității melodice ; din contra, formulele cele mai adecvate vor putea fi găsite tocmai acolo unde progresiile și salturile vor alterna într-o rînduire judicioasă, punîndu-și în deplină valoare caracteristicile tensionale și îmbinîndu-se într-un efect de ansamblu, bogat în calități ale formei, ale sonorității și ale conținutului. Această rînduire născută și dezvoltată din proprietățile intrinseci ale sunetului izolat, precum și influențată de calitățile personale ale educației, experienței și gustului trebuie să predomine chiar și în cele mai mărunte și independente alcătuiri melodice pe care vrem să le construim acuma. Țelul acesta îl vom atinge prin respectarea mai multor prescripții.

REGULA 1

Ambitusul unei teme * comportă aproximativ o octavă :

③ 

Spunînd „aproximativ", vrem să înțelegem că limita aceasta nu trebuie respectată cu exces de zel. Dacă s-ar dovedi ca neapărat necesar un ambitus mai mare, octava poate fi puțin depășită. Limitarea ca ambitus are menirea de a evita folosirea de arcuri melodice prea largi, care — fiind mijloace de expresivitate ale unui stil pretențios — ar distruge caracterul temelor noastre, profilate în întregime pe corectitudinea scriiturii și limitate la un minim de expresivitate. Totodată, ambitusul restrîns ne va permite și siguranța execuției cu vocea proprie.

REGULA 2

În ce privește dimensiunile temei, nu pot fi date prescripții limitative severe. Cu toate acestea însă, elevul va observa că respectarea tuturor regulilor de comportare asigură temelor o oarecare lungime unitară. Pe de-o parte, un număr mai mic de șapte sunete va produce cu greu senzația unei desfășurări melodice, pe de-altă însă, prin dublarea acestui număr, se va crea o oarecare plictiseală, datorită inevitabilei și desei reveniri la unele sunete deja folosite.

REGULA 3

Sunetul inițial este același cu cel final. Revenind în final la punctul de plecare, realizăm senzația de rotunjime și închegare formală și tonală.
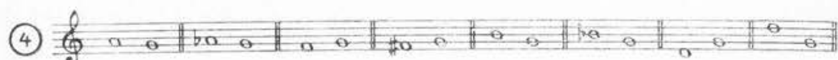
REGULA 4

Direcția de mișcare va fi modificată cel mai tîrziu după sunetul al patrulea, cu scopul de a preveni o urcare sau o cădere prea pronunțată a liniei sonore.

* În sensul de *temă didactică* (n.n.).

REGULA 5

Sunetul final poate fi precedat exclusiv de următoarele sunete :
— secunda sa (mare sau mică) inferioară sau superioară,
— terța sa (mare sau mică) superioară,
— cvarta sa inferioară,
— cvinta sa superioară.
Orice alt sunet i-ar prejudicia efectul cadențial.



TEMA 1

Se vor scrie mai multe melodii (cu note întregi și fără bare de măsură) conforme cu cele arătate mai sus, și care să poată fi intonate fără dificultate. Ceea ce nu se poate intona decît cu greutate este cu siguranță greșit ! Se va corecta pînă cînd se va ajunge la un rezultat satisfăcător.

Elevul trebuie să se obișnuiască să nu meargă mai departe pînă cînd nu a reușit să înțeleagă complet tot ceea ce ține de tema sa și pînă cînd tema însăși nu este rezolvată.
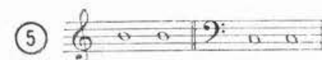
TEMA 2

Se va controla dacă rezultatele temei 1 prezintă locuri care să fie afectate prin regulile ce urmează ; se vor însemna locurile respective.

Melodiile noastre trebuie să se arcuiască sub forma unui mers înainte, proporționat, calm și continuu. În acest scop, ele vor fi scutite de prezența oricărui grup de sunete care le-ar putea stînjeni în desfășurarea lor regulată. Căci dacă vreun sunet sau grup de sunete ar dobîndi fie un loc privilegiat (prin durată), fie o pondere mai mare (prin conectarea prea strînsă cu altele) în cadrul exercițiului, desfășurarea melodică va fi incomodată. Se poate menționa totuși, în această privință, că astfel de mijloace de scriitură pot fi folosite în mod conștient, în maniere de scriitură mai puțin rigide ca cea folosită de noi. Iar la astfel de stînjeniri se referă prescripțiile ce urmează.

REGULA 6

Este interzisă repetarea imediată a unui sunet :



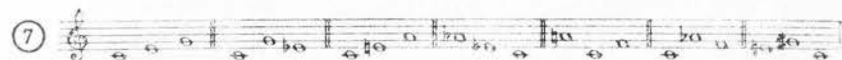
Dacă un sunet este imediat repetat, fără vreo intercalare de sunete intermediare, atunci se va produce o consolidare a poziției acestuia față de celelalte sunete, el stînjenind totodată desfășurarea melodiei. Chiar și revenirea aceluiași sunet după o întrerupere realizată prin sunete intermediare va fixa mersul melodiei cu prea multă insistență asupra sunetului respectiv :



Gruparea sunet — sunet de schimb — sunet va fi deci evitată în primele noastre teme. Riscul unei afirmări prea puternice a sunetului repetat va descrește pe măsura sporirii numărului de sunete intercalate.

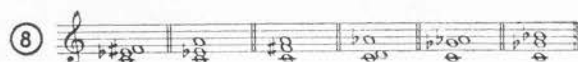
REGULA 7

Se vor evita figurațiile acordice. Nu este permis ca mai multe sunete ale melodiei să formeze grupuri care să poată fi interpretate drept trison figurat sau orice acord perceptibil de trei sau mai multe sunete :
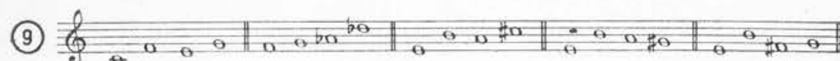


Un astfel de grup ar atrage, datorită coeziunii sale, o atenție specială, devalorizînd în felul acesta sunetele celelalte din jur. Desfășurarea calmă a melodiei ar fi și aici stînjenită. Prin prezența a două sunete nu se creează încă senzația de acord, deși apariția saltului de terță mare sau mică ne dă deja lămurit acest presentiment ; însă de-abia la intervenția de cel puțin trei sunete, se va putea decide despre ce acord este

vorba. Efectul cel mai pregnant îl produc figurațiile acelor acorduri care conțin un triton (cvartă mărită = cvintă micșorată) în componența lor ; ele se cer evitate în mod special :



Denumirea de triton se referă, de fapt, numai la cvarta mărită (constînd din trei tonuri întregi succesive), în timp ce pentru cvinta micșorată nu există o denumire specială. Pentru motive de simplificare a expunerii, voi folosi termenul de triton pentru ambele intervale.
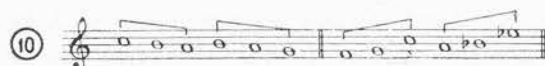
Efectul acordic al trisonurilor, precum și al acordurilor tritonice figurate poate fi simțitor limitat prin intercalarea de sunete care să se afle în raport de secundă față de unul din sunetele acordice ; ce-i drept, acest efect nu poate fi eliminat integral :



Nu se poate stabili nici un fel de regulă precisă pe baza căreia elevul să poată determina fără echivoc proprietatea destructivă sau stimulatoare pentru scriitură a unor astfel de figurații acordice cu sunete intercalate. În aprecierea acestora, el trebuie să se bazeze mai mult ca oricînd pe auzul său. Atunci cînd figurația acordică va fi resimțită ca o frînă a desfășurării netede a scriiturii (în ciuda intercalării), se va renunța la ea. Dacă însă impulsul melodic al unei linii de sunete este totuși într-atîta de viguros încît figurația acordică, inclusiv intercalările, să fie depășită, antrenată și anihilată prin acest impuls, atunci asemenea alcătuiri, deși îndoielnice, pot fi permise.

REGULA 8
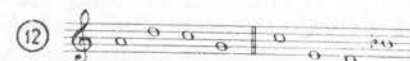
Se vor evita secvențele (repetarea acelorași succesiuni de sunete pe altă treaptă) :



Secvențele produc, și ele, grupuri de sunete coezive. Chiar dacă prima fază a unei secvențe este construită cu totul reglementar, ea se va evidenția totuși mai pregnant decît sunetele luate în mod izolat, datorită repetării ei într-un registru mai acut sau mai grav. Cea mai mică secvență posibilă :



respectiv repetarea unei alcătuiri de numai două sunete pe o altă treaptă, nu va deranja atunci cînd va fi repetată o singură dată sau dacă ea va organiza tema sub forma unui ritm caracteristic. Însă deseori ea va deveni stînjenitoare în chip de secvență răsturnată, mai ales dacă repetarea secvențială conține un salt :
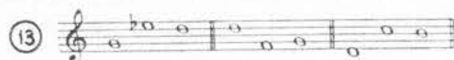


Dacă spunem „deseori", acest lucru înseamnă că procesul muzical nu poate fi integral îngrădit prin reguli și interdicții, chiar în cazul unei teme atît de mărunte ca cea de față. Vor exista întotdeauna cazuri în care gustul va avea de decis între două soluții la fel de corecte ; în anumite situații, se va prefera chiar o formă mai incorectă uneia corecte. Dar elevul ar face bine să nu se sprijine prea des pe această afirmație ! Căci și așa el va putea constata că regulile și interdicțiile n-au rolul de a-l încorseta, ci de a-l călăuzi în realizarea preciziei și clarității respective solicitate. Nu există nici o prescripție care să-și păstreze valabilitatea de-a lungul tuturor gradelor de însușire a materialului ; orice prescripție va trebui întotdeauna acomodată cerințelor speciale ale cazului în speță. Indicațiile arătate aici vor fi, de aceea, lărgite, după trebuință, încă de la *Exercițiile* următoare sau înlocuite cu altele, prin declararea lor ca nule.

Prescripțiile premergătoare ne asigură desfășurarea calmă a melodiei pînă la un anumit grad, datorită evitării de alcătuiri grupale stînjenitoare. Cu aceasta însă nu a fost zăgăzuită primejdia care ne amenință din direcția opusă : accelerarea neadecvată a desfășurării melodice, datorită unor salturi prea bătătoare la ochi.
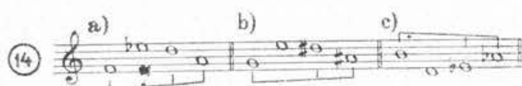
REGULA 9

Salturi mai mari decît cvinta (suitoare sau coborîtoare) nu sînt permise. Salturile de sextă sau septimă pot produce fie alcătuiri grupale, prin aceea că sunetele care le urmează s-ar interpreta ca un fel de rela-

xare (rezolvare), fapt pentru care aceste intervale ar apărea drept componente subordonate ale unei succesiuni închegate de sunete :



fie figurații acordice pe distanțe mari, care ar fi sesizabil coezive, în ciuda unor alte sunete intercalate care le-ar întrerupe :

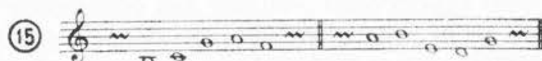


Am putut observa deja, cu ocazia regulii 7, că astfel de figurații acordice „oprite în loc" nu pot fi eliminate în întregime decît cu riscul de a stînjeni peste măsură dezvoltarea unor linii melodice perfect cursive. Dacă dorim totuși să folosim asemenea figurații, ne vom servi de forme mai puțin pregnante ; iar pregnanța sporește o dată cu mărimea salturilor cuprinse în astfel de grupuri de sunete.

În cazuri ca cele din exemplele *14 b* și *c*, nu trebuie să ne lăsăm influențați de aparenta grafică. Notația nu vădește nici un fel de figurație acordică, cu toate că exemplul ne face să percepem un acord de sextă. Trebuie să apreciem întotdeauna în funcție de ceea ce se aude, întocmai cum obișnuim să apreciem în vorbire, mai ales în funcție de cuvîntul rostit și nu după ortografia celor scrise. Acest lucru nu înseamnă însă că trebuie să neglijăm ortografia. Ea își are logica ei, care se cere respectată cu strictețe la scris. Însă în ce privește sunetul, urmează să decidă exclusiv urechea și nicidecum ochiul.

Și în definitiv, datorită utilizării unor salturi atît de mari, melodia noastră va deveni mult prea colțuroasă, dobîndind, totodată, o caracteristică prea expresivă care va contraveni desfășurării normale dorite.

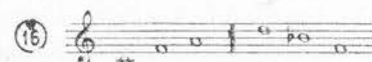
Salturile la octavă contează drept repetări de sunete (vezi regula 6), în timp ce salturile mai mari ca aceasta vor contraveni regulii 1. Chiar și mersul inofensiv de cvintă este în stare să imprime unei melodii omogen echilibrate un oarecare impuls neplăcut de desfășurare în salturi. Se recomandă deci diminuarea saltului de cvintă prin continuarea sa cu o progresie de maximum un ton întreg (în direcția mișcării), după care se va schimba direcția desfășurării melodice :



Ce-i drept, prin aceasta va surveni, aproape în toate cazurile, una din figurațiile acordice oprite în loc, de care vorbisem mai sus, dar care pot fi folosite în situația noastră ca pavăză împotriva unor greșeli prea flagrante de scriitură.

REGULA 10

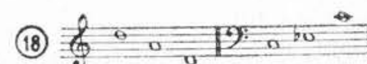
Nu este permisă succesiunea imediată a două salturi în aceeași direcție. Două salturi consecutive de acest fel vor forma, de asemenea, grupări de sunete coezive. Căci dacă trei sunete vor fi astfel rînduite încît să cuprindă două salturi în aceeași direcție, ele vor contraveni regulii 7, ca fiind interpretabile drept figurații acordice :



sau sunetul imediat următor lor le va întregi în chip de acord distinct :



Se vor înțelege ca acord, în sensul acesta, și acele succesiuni de trei sunete constînd dintr-un sunet și repetarea acestuia la octavă, inclusiv salturile intercalate :



În cazul în care direcția desfășurării se schimbă în decursul salturilor, este permisă succesiunea acestora din urmă, cu condiția să nu fie afectate prin asta alte prescripții.

TEMA 3

Se va corecta în melodiile scrise pînă acuma tot ceea ce este greșit în sensul regulilor precedente.

Cu această ocazie, se va constata că, în cadrul zonelor limitate de desfășurare, greșeala „corectată" va da naștere, de cele mai multe ori, altor greșeli. Pe anumite porțiuni mai reduse, lucrurile mai pot fi retușate într-un fel, dar, de cele mai multe ori, melodia va deveni cu totul inutilizabilă, datorită îndelungatelor modificări. Acest lucru nu contează însă. Temele următoare ne vor oferi condiții cu mult mai favorabile, așa că ne vom putea aștepta la rezultate mai îmbucurătoare.

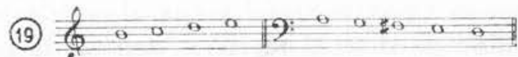
TEMA 4

Se vor scrie melodii noi cu respectarea tuturor regulilor enunțate pînă acuma.

Urmează acuma alte trei reguli. Ca sens, ele aparțin, de fapt, celor precedente ; sînt totuși separate de acestea spre a nu crea elevului eventuale confuzii, printr-o înșiruire neîntreruptă de reguli de comportare.
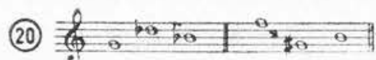
REGULA 11

Nu se recomandă mai mult de două progresii consecutive de secundă în aceeași direcție, întrucît vor avea o tensiune melodică foarte redusă, ca fiind un fragment mai mare dintr-o gamă (a se compara și cu regula 4) :
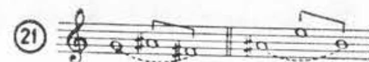


REGULA 12

Se vor evita progresii de intervale mărite sau micșorate. În cazul în care, după o progresie mărită sau micșorată, sunetul al treilea este atins prin salt, vor rezulta grupări acordice :



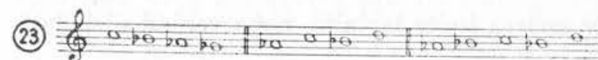
sau succesiunea de trei sunete se va grupa în 1+2 sau 2+1 elemente — respectiv, se va forma un interval viguros și ușor inteligibil (marcat vizibil prin clame în exemplul următor), față de care sunetul rămas va avea funcțiunea unui sunet secundar :



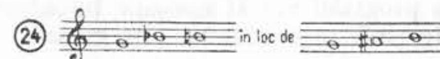
Același lucru se realizează și prin adăugarea imediat alăturată a celui de-al treilea sunet la progresia mărită sau micșorată :



Forța de coeziune a intervalelor mărite sau micșorate se întinde nu numai asupra sunetelor direct implicate într-o asemenea progresie. În astfel de cazuri, progresia deja amintită a intervalului de triton își va extinde forța sa de coeziune pe porțiuni mai întinse. În serii de sunete cu progresii intervalice mici, tritonul se resimte încă după 4—5 sunete :
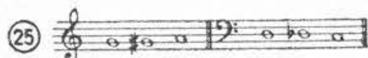


În spiritul interdicțiilor premergătoare, asemenea succesiuni (ca și altele) cad de cele mai multe ori de la sine. Este totuși bine să ne obișnuim încă de pe acuma în mod temeinic cu efectul ciudat al progresiei tritonice. S-ar putea obiecta că, în multe cazuri, intervalul micșorat sau mărit ar putea fi evitat prin simpla modalitate a scriiturii :
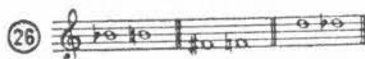


Regula următoare însă va zădărnici o astfel de încercare.

REGULA 13

Cromatismul este nepotrivit. Prin cromatism vom înțelege aici succesiunile de cel puțin trei sunete care se află la distanță de semiton — deci două progresii de secundă mică :



Deja în cazul a două sunete — respectiv la o singură progresie de secundă mică — se poate strecura pe nesimțite cromatismul, și anume, atunci cînd partitura va indica sunetul împreună cu alterația sa suitoare sau coborîtoare :



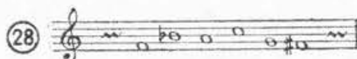
Oare nu concedem aici ortografiei un drept pe care tocmai i-l contestasem ? Nicidecum, fiindcă în cazul nostru nu se pune problema felului de scriere. Noi ne servim de ortografia partiturii numai ca mijloc auxiliar exterior. Ea ne va indica, în alterația scrisă a unui sunet, existența unei alcătuiri grupale eronate față de notele anterioare sau următoare, și pentru care conducerea notată cromatic constituie doar o parte componentă. Ca atare, conducerea defectuoasă va trebui deslușită aici mai întîi din fenomenul sonor — iar abstracție făcînd de toate acestea, acceptăm cu recunoștință semnalul de alarmă al notației drept un binevenit mijloc ajutător.

Conducerea cromatică creează o coeziune prea puternică a sunetelor. Acestea vor apărea lipite laolaltă, neparvenind niciodată să se desfășoare în mod liber sub formă lineară — lucru pe care-l solicităm pentru temele noastre.

Nu vom tolera nici succesiunea cromatică întreruptă prin anumite sunete izolate străine :



Se poate întîmpla ca progresiile cromatice să nu ne mai deranjeze în cazul că există mai mult de două sunete intercalate. La trei sunete intercalate, asemenea progresii vor fi aproape întotdeauna suportabile, cu condiția să nu intervină, prin aceasta, alte greșeli :



TEMA 5
Se va constata în ce măsură ultimele melodii scrise (din tema 4) contravin noilor reguli — efectuîndu-se, totodată, și corecturile cuvenite.

C

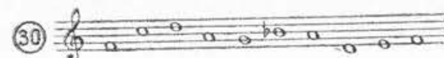
Exemplificări — tip

EXEMPLUL 1



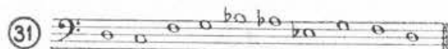
Această exemplificare ne arată, pe un spațiu minim, întreaga desfășurare melodică posibilă în raport cu materialul nostru de construcție redus. Desfășurarea se desprinde de sunetul inițial într-o gradație adecvată, se îndreaptă cu fermitate spre punctul culminant și se încheagă, printr-un salt de cvintă, într-o piesă muzicală miniaturală bine conturată — în măsura în care vrem să considerăm această alcătuire, exclusiv construită, drept „muzică". Desigur că încorsetarea severă într-un număr mare de reguli de lucru nu va permite în nici un fel desfășurarea invențiunii ; însă elevul va observa totuși, pe parcursul elaborării, că există soluții frumoase și mai puțin frumoase chiar și în cadrul acesta extrem de restrîns, cu respectarea tuturor prescripțiilor. Există deci o marjă mică, aproape imperceptibilă, pentru desfășurarea posibilităților personale de expresie, de la care vor porni cîndva căile spre arta liberă a scriiturii, atunci cînd materialul de construcție va fi mai abundent și cînd hățurile vor fi mai libere.

EXEMPLUL 2

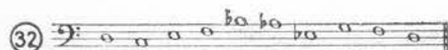


Aceasta este o alcătuire mai complicată. Avîntului inițial i se opune, ca o compensare, saltul coborîtor de cvintă *la*[1] — *re*[1], în timp ce în partea de mijloc echilibrul este menținut printr-un dublu *la*[1] sprijinit de două secunde.

EXEMPLUL 3

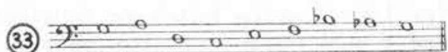


Interesul acestei rînduiri piramidale este redus, banalitatea ei fiind sporită prin monotona urcare și coborîre a intervalului de secundă *fa — sol, sol — fa*. O oarecare ameliorare ar fi posibilă prin înlocuirea lui *fa — sol* prin *mi — fa* :

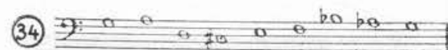


Aici se realizează deplasarea cromatică *mi — mi bemol*, care nu stînjenește, datorită numeroaselor sunete intercalate. Din contra, ea este în măsură să condimenteze întrucîtva această mîncare insipidă.

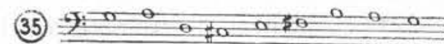
EXEMPLUL 4



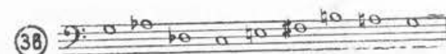
Judicioasa pregătire a punctului culminant prin cele două sunete inițiale, precum și puternicul impuls coborîtor conferă acestei mici piese un farmec aparte, sporit încă prin efectul de alterare a fostului *la* în *la bemol* înainte de cadență. Transformarea lui *do* în *do diez* n-ar aduce nici un avantaj :



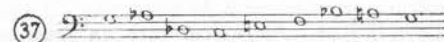
întrucît sunetele *do diez — mi — fa — si bemol* ar fi percepute drept trison de *si bemol minor*, cu o apogiatură atașată lui *fa*, legînd astfel întreaga desfășurare de această masă acordică.



În cazul acesta, inconvenientul s-a remediat pe socoteala tensiunii, care este cu mult mai redusă decît în prima versiune (exemplul 33).



Această soluție este greșită, întrucît din sunetele *do — mi — fa diez — la* se formează un acord (cu apogiatura *si*), care devine și mai bătător la ochi cu tritonul său *do — fa diez*. Mai bună ar fi forma următoare :



Efectul este aproape la fel de bun ca și în exemplificarea 33. A se observa folosirea cromatismului. La urcare avem un *la bemol* (nota a doua), iar la coborîre (nota penultimă) un *la*. Acest lucru apare ciudat, în măsura în care, în general, se urcă cu sunete ce impulsionează înspre acut, în timp ce sunetele alterate coborîtor — conform tendinței lor înspre registrul grav — sînt folosite pentru coborîre.

TEMA 6

Respectîndu-se toate regulile date pînă acuma, se vor construi melodii în genul celor precedente. După scrierea lor, ele vor fi intonate și evaluate pînă în cele mai mici amănunte, în funcție de alcătuirea și impresia lor.

Iată o recapitulare concentrată a tuturor prescripțiilor de scriitură, valabile în acest scop :

1. Ambitusul de cca. o octavă ;
2. Lungimea exercițiului nu mai puțin de 7 note întregi ;
3. Sunetul inițial și final identice ;
4. Direcția mișcării se va schimba după cel mult 4 sunete ;
5. Înaintea sunetului final se admit numai anumite sunete ;
6. Nici un fel de repetări de sunete ;
7. Nici un fel de figurații acordice ;
8. Nici un fel de secvențe ;
9. Nici un salt mai mare de cvintă ;
10. Un singur salt în aceeași direcție ;
11. Nici un fel de fragmente de gamă ;
12. Nici un fel de salturi mărite sau micșorate ;
13. Nici un fel de cromatism.

În afară de acestea, se va ține seama de poziția punctelor de acut și grav, care ar fi capabile să influențeze în bine sau în rău, datorită pregnanței lor, chiar și o scriitură reglementară în liniile ei generale.

Sînt nevoit să recunosc că ținta propusă în acest exercițiu poate fi atinsă doar pe căi foarte limitate și anevoioase. Dar elevul care va reuși să avanseze în privința stăpînirii materialului atît de arid cu ajutorul acestor căi se poate considera pe deplin cîștigat. În primul rînd, el va deprinde să realizeze efectul optim posibil cu cele mai economicoase mijloace — un principiu de lucru pe care-l va putea păstra pînă la cele mai înalte culmi ale muncii sale componistice. Apoi, va afla, încă în stadiul cel mai timpuriu al capacității sale de scriitură, cît de solide și rezistente sînt sunetele, dar și cît de maleabile și elastice, totodată. El va intui sensul în care se extinde forța melodică a combinațiilor de sunete, încercînd s-o dirijeze într-acolo unde are interesul ; dar el va putea constata, totodată, cît de puțin este în stare să realizeze un singur element atunci cînd îi lipsește aproape cu desăvîrșire sprijinul celorlalte. Astfel, eficiența principală a acestui prim exercițiu poate consta eventual în aceea că dobîndim mai multă experiență și mai multe învățăminte tocmai din notele care ne sînt interzise în scriere, datorită numeroaselor opreliști, decît din puținele pe care le vom așeza pe portativ.

EXERCIȚIUL 2

Începutul scriiturii la două voci

Melodiile la o singură voce alcătuite după prescripțiile primului exercițiu vor fi acuma prevăzute cu o a doua voce. Pînă aci am rezolvat teme care erau destinate exclusiv educării în sensul unei gîndiri și audiții melodice. Spre deosebire de acestea, noul exercițiu urmărește mai ales construirea de corelații armonice în forma lor cea mai simplă și clară.

Vom porni de la alcătuirea de melodii, pe care o stăpînim deja într-o măsură oarecare în urma monotoniei lineare — în sensul cel mai propriu al cuvîntului — din primul exercițiu. Este o alcătuire ce poate conta, în micul domeniu pe care-l cunoaștem pînă acuma, drept formă stabilă de proces muzical. Folosind acest domeniu în chip de fir conducător, ne vom avînta pe dibuite în noul domeniu — mergînd, pentru început, cu pași foarte mărunți. Ca și pînă acuma, vom renunța și aici la colaborarea elementului ritmic în explorarea noastră.

Și acest al doilea *Exercițiu* se aseamănă mai degrabă cu o pasiență decît cu o scriitură muzicală propriu-zisă. Depășirea temelor ce urmează necesită răbdare, bunăvoință și o constrîngere dură — în ciuda materialului de construcție incomparabil mai abundent. Cu atît mai mare va fi plăcerea unei libertăți ulterioare din ce în ce mai largi, care ne va răsplăti pentru multe chinuri îndurate.

A

Materialul de lucru

1. Disponibilul sonor pe care-l cunoaştem deja de la primul *Exerciţiu*, precum şi regulile de notaţie (note întregi, fără bare de măsură) rămîn valabile şi aici. Vom nota însă pe două portative şi în două chei diferite, adecvate acuităţilor vocilor pe care le folosim. Una din voci va fi notată, ca şi pînă acuma, în aşa fel ca elevul s-o poată intona singur, fără dificultate, iar cealaltă va fi scrisă, la fel de adecvat, pentru a fi efectuată de un secondant ajutător (coleg sau profesor).

2. Pînă în prezent am folosit intervalele doar ca succesiune temporală a două sunete, respectiv ca progresie de sunete. De acum înainte urmează să le cunoaştem şi să le aplicăm ca o unitate sonoră închegată, ca simultaneitate sonoră la două voci. Vom folosi numai acele intervale care se pot preta, fără împotrivire prea mare, unei prelucrări la două voci. Este vorba de intervalele cuprinse în ambitusul unei octave. Unisonul, octava, cvinta, cvarta, terţele mare şi mică, sextele mare şi mică. Suprapunerile sonore care depăşesc ambitusul de octavă vor fi considerate întocmai ca şi echivalentele acestora din octava de bază : decima drept terţă, undecima drept cvartă, duodecima drept cvintă. Toate intervalele celelalte nu ne interesează pentru moment, întrucît mînuirea lor necesită cunoştinţe pe care le vom dobîndi de-abia în decursul lucrului.

Ar fi prea complicat să folosim de fiecare dată denumirile întregi ale intervalelor, atunci cînd le menţionăm — terţă mare, cvintă mărită etc. Ca atare, vom întrebuinţa pentru viitor cifrarea de la 1—8, aplicabilă — asemănător exemplului clapelor de pian — pentru intervalele „albe", considerate în cuprinsul octavei *do* — *do*¹ şi transpuse apoi după caz (1=prima, 2=secunda mare, 3=terţa mare ... 8=octava) :



Sunetele intervalice intercalate, corespunzînd clapelor negre ale pianului, vor fi reprezentate prin două cifre şi cu o linie de fracţie inversată :



1\2 va însemna intervalul situat între 1 (primă) şi 2 (secundă mare), şi anume, atît prima mărită cît şi secunda mică. Apoi : 2\3 va fi secunda mărită şi terţa mică, 4\5 cvarta mărită şi cvinta micşorată, 5\6 cvinta mărită şi sexta mică, 6\7 sexta mărită şi septima mică. După necesităţi, cifrarea poate fi continuată şi peste 8(8\9, 9, 9\10, 10, 10 ...) :



Prin acest fel de scriere se indică faptul că intervalul este considerat melodic — o progresie de la un sunet la altul.

Nu deţinem încă nici un simbol pentru intervalul armonic — simultaneitatea a două sunete —, cifrare la fel de indispensabilă, dacă nu dorim să recurgem tot timpul la circumscrieri detaliate. Vom stabili pentru intervalele armonice un semn suplimentar, şi anume, încercuirea cifrei intervalice, arătînd că cele două sunete nu sînt emise consecutiv, ci simultan. Ca atare, 5 va fi progresia de cvintă, iar (5) suprapunerea de cvintă ; 2\3 progresia de terţă mică, iar (2\3) aceeaşi terţă mică în chip de interval armonic :

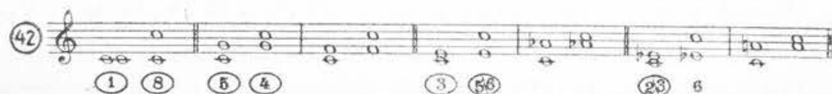


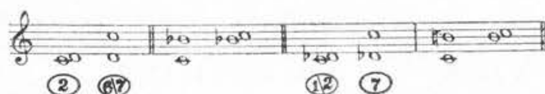
Un astfel de mod de cifrare anulează — întocmai ca şi rînduirea clapelor de pian — deosebirile dintre intervalele mărite şi micşorate.

Notația cu indicația ei de diez și bemol rămîne neatinsă ; ca atare, se vor menține neschimbate regulile de scriitură privind utilizarea acestor intervale.

Intervalele armonice au următoarele proprietăți :
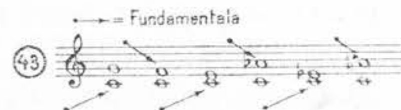
a) Ele sînt răsturnabile. În cadrul ambitusului de octavă, toate intervalele pot fi astfel întoarse încît sunetul lor grav să se situeze deasupra celui acut, devenind, prin această transpunere la octavă, vîrful intervalului. Cele două intervale, respectiv cel inițial și cel răsturnat, sînt asemănătoare ca efect sonor, întregindu-se întotdeauna reciproc într-un interval de octavă :

(42) 



Astfel, (5) devine prin răsturnare (4), (5/6) devine (3). În același fel, gruparea se face pe perechi : (1) cu (8), (5) cu (4), (3) cu (5/6), (2/3) cu (6) (precum și intervalele pe care le vom folosi abia mai tîrziu, adică (2) cu (6/7) și (1/2) cu (7)). Tritonul nu formează, cu răsturnarea lui, o pereche de intervale diferite ca mărime. Căci prin răsturnare, tritonul ne oferă același lucru ca și în starea directă : tot un triton.

b) Ele posedă fundamentale care susțin sonoritatea intervalică. Cele două sunete ale intervalelor au o semnificație diferită (cu excepția lui (1) și (8), unde nu există nici o deosebire între cele două componente intervalice ; de asemenea și la triton, despre care vom mai vorbi ulterior). Chiar în cazul intensității sonore egale, unul din componente va fi resimțit ca pregnant și dominator, în timp ce celălalt se află în postura unui însoțitor indispensabil existenței intervalului — fără însă a parveni să dobîndească penetranța puternică a colegului său mai viguros :

(43) 

La (5), (3) și (2/3) fundamentalele se află în registrul grav. Datorită poziției favorabile a centrului lor de gravitate (ceea ce se evidențiază și ca pondere materială, în lungimea mai mare de undă sonoră a sunetelor grave), aceste intervale sînt stabile, sigure și viguroase. În schimb, completările lor pînă la octavă, respectiv intervalele — perechi ale acestora ((4), (5/6) și (6)) apar întoarse datorită răsturnării, prezentînd o vădită instabilitate prin transpunerea înspre acut a fundamentalei. Din aceste particularități ale intervalelor rezultă consecințe importante privind scriitura la două sau mai multe voci.

TEMA 7

Pornindu-se de la diferite sunete, se vor nota toate intervalele utilizabile pentru suprapunerile noastre sonore, cifrîndu-le totodată și desemnînd fundamentalele lor.

B

Procedeul de lucru

REGULA 14

Ca model pentru fiecare temă ne va servi o melodie la o singură voce, construită întocmai după prescripțiile primului exercițiu — fie că vom prelua această melodie din rezultatele anterioare, fie că vom scrie una nouă. În timpul prelucrării la două voci, nu se va mai aduce nici un fel de modificare modelului melodic. În exemplificările ce urmează, vocea inițială pe care se bazează scriitura la două voci va fi denumită „model", iar cea adăugată „vocea II".

REGULA 15

Vocea II se va axa pe directivele care au fost valabile și pentru model. Deoarece însă ea este atașată modelului și nu posedă deci autonomia acestuia, dispozițiile severe de pînă acuma trebuie întrucîtva ușurate. Ca atare, vocea II se bucură de următoarele concesii :

a) Figurația trisonică, cu excepția acordurilor tritonice și a trisonurilor mărite. În felul acesta, regula 10 este oarecum lărgită : în vocea II pot apărea două salturi consecutive în aceeași direcție de mișcare, dar numai atunci cînd este vorba de o figurație acordică permisă.

b) Saltul pînă la sextă și octavă, atît suitor cît și coborîtor ; după un salt de cvintă pot urma mai multe sunete în aceeași direcție de mișcare. (Atenție însă !)

c) Mai mult de două progresii de secundă, consecutive și orientate în aceeași direcție de mișcare.

d) Sunete de schimb (de ex. *do — si bemol — do* ; *mi — sol diez — mi*).

e) În afara penultimelor sunete menționate în regula 5, și cvinta inferioară precum și cvarta superioară a sunetului final.

f) Sunetul inițial și cel final al vocii II nu trebuie să fie neapărat același, atunci cînd aceasta apare deasupra modelului ; dacă însă vocea II este situată dedesubtul modelului, se aplică din nou regula 3 privind identitatea sunetului inițial cu cel final.

În rest, rămîn valabile pentru vocea II următoarele reguli :
1 (Ambitusul de cca. o octavă)
6 (Nici un fel de repetare a sunetului)
8 (Nici un fel de secvențe)
10 (Evitarea a două salturi consecutive orientate în aceeași direcție de mișcare — a se vedea însă regula 15 a !)
12 (Nici un fel de salturi mărite sau micșorate)
13 (Nici un fel de cromatism)

Aceste prescripții ne redau, ce-i drept, natura fiecăreia din cele două voci, nespunîndu-ne însă nimic despre conlucrarea acestora. Este însă clar pentru oricine că două elemente autonome încadrate într-un spațiu restrîns, fie că este vorba de ființe vii, fie de obiecte fizice sau de linii sonore dinamice, nu se vor putea mișca cu aceeași libertate pe care ar avea-o un singur element, ce ar folosi fără îngrădire același spațiu. Solicitarea mereu schimbată a spațiului disponibil, rezultată din deplasarea, precum și din permanenta atracție și respingere a celor două elemente în plină mișcare, va necesita reguli judicioase de comportare — dacă dorim să realizăm o colaborare rațională și convingătoare între ele. Este explicabilă necesitatea unui număr relativ sporit de prescripții pentru stabilirea echilibrului într-o astfel de scriitură ; mai ales dacă ținem seama că în cazul a două voci mai intervine (în afară de particularitățile revendicării spațiale și de comportarea reciprocă) și permanenta deplasare a centrului de gravitate între intervalele cu fundamentala la bază și răsturnările acestora.

REGULA 16

Sînt interzise încrucișările de voci, căci ele distrug claritatea scriiturii la două voci.

REGULA 17

Distanțarea celor două voci se orientează :

a) după registrul vocii principale. Pentru voci cu diferențe mici de registru (sopran și alt, alt și tenor, tenor și bas) intervalul de (10) ar fi, de regulă, suficient ca distanțare maximă, în timp ce pentru vocile mai distanțate (sopran și tenor, alt și bas, sopran și bas) se va acorda un spațiu corespunzător mai mare de mișcare.

b) după natura modelului melodic. Dacă acesta se conturează în mod lin, fără excese, cele două voci se pot desfășura mai apropiat. În

cazul însă în care conturul de ambitus al modelului este foarte întins, vocea II este nevoită să-şi mărească distanţa faţă de model, spre a nu-l stînjeni în desfăşurare.

REGULA 18

La începutul şi la sfîrşitul scriiturii la două voci, se admite — în afara intervalelor de (1) şi (8) — doar un interval cu fundamentala în grav ((5), (3), (23)).

REGULA 19

Folosirea intervalelor cu fundamentala în acut necesită oarecare prudenţă. Ele sînt inutilizabile ca început şi ca final — fiind, totodată, neavantajoase în puncte de deosebită importanţă sau cu inflexiuni pregnante.

REGULA 20

În cazul în care sunetul final al modelului este atins printr-o progresie de cvartă suitoare sau de cvintă coborîtoare, vocea II îşi va realiza sunetul final printr-o progresie de 1\2 sau 2 :

(44)
Model
Vocea II

Vocea II
Model

Sunetele permise prin regula *15 e* pot fi folosite, pe de altă parte, de către vocea II, numai atunci cînd modelul cuprinde, între sunetul penultim şi ultim, o progresie de 1\2 sau 2.

Începem mai întîi cu temele în care vocea II se află *deasupra* modelului melodic, urmînd a folosi ulterior procedeul invers :

TEMA 8

Se vor înscrie în următoarele 6 exemple notele care lipsesc, respectîndu-se regulile de scriitură premergătoare :

(45) a) Vocea II
Model

b) Vocea II
Model

c) Vocea II
Model

d) Vocea II
Model

e) Vocea II
Model

f) Vocea II
Model

REGULA 21

Se recomandă atenţie în ce priveşte grupările acordice care rezultă prin figuraţia unui trison sau a unui acord tritonic, în desfăşurarea celor patru sunete ale unei succesiuni de două intervale armonice :
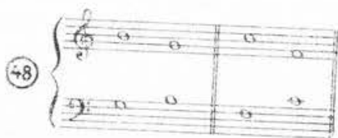
(46)

Conform experienţei dobîndite la scriitura melodiilor pentru o singură voce, ştim acum că o astfel de alcătuire ar frîna desfăşurarea generală. Însă şi evitarea ei totală este imposibilă, întrucît se întîmplă ca figuraţia acordică să reprezinte singura soluţie bună pentru realizarea unei scriituri. În astfel de cazuri excepţionale, se poate folosi figuraţia unui trison major sau minor, spre a se evita un rău şi mai mare ; în ce priveşte însă figuraţia acordurilor tritonice, aceasta se cere evitată — în afară de cazul că efectul tritonului este într-atîta de diminuat prin marea distanţare a vocilor, ca registru, încît gruparea acordică să fie abia perceptibilă.



Vom elimina cu totul figuraţia de trisonuri mărite. Se vor evita, fără excepţie, figuraţii acordice pentru cele două intervale finale, întrucît intervalul final trebuie atins, în orice caz, printr-un mers treptat ; deci să nu fie parte componentă a unei grupări acordice ţinute.

Ca şi în cazul figuraţiei acordice, vom proceda şi cu intervalele contrare rezultate din schimbarea de poziţie :
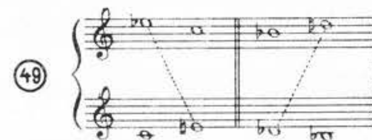


Asemenea schimbare de poziţie va fi folosită numai atunci cînd nu se poate găsi o soluţie mai bună.

REGULA 22
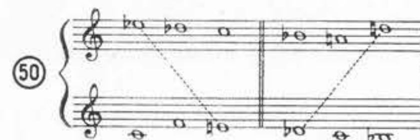
Nu sînt permise salturile simultane şi în aceeaşi direcţie a ambelor voci — cu excepţia figuraţiei acordice, menţionată mai sus.

REGULA 23

Se vor evita falsele relaţii :
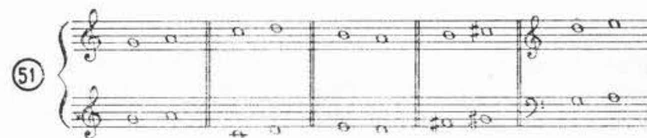


Ele nu reprezintă altceva decît o conducere cromatică în transpuneri la octavă, căzînd deci cu totul sub interdicţia cromatismului, aşa cum o cunoaştem şi din exerciţiul prim (regula 13) — şi aceasta chiar în cazul sunetelor intercalate care ar opri efectul cromatic, respectiv de falsă relaţie :
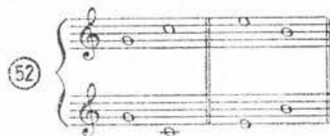


REGULA 24

Sînt interzise primele, octavele, cvintele şi cvartele paralele — (1) + (1), (8) + (8), (5) + (5) şi (4) + (4) :
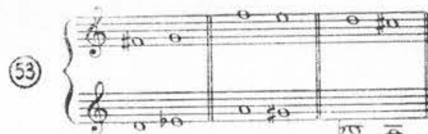


Succesiunile (1) + (1) şi (8) + (8) anulează cu totul scriitura la două voci ; (5) + (5) şi (4) + (4) repre-

zintă cuplări de voci care, deşi cu valoare armonică, nu fac decît să îngroaşe şi să coloreze o singură linie melodică. Succesiunile (1) + (8) şi (8) + (1) sînt întotdeauna interzise, ca fiind camuflări de unisonuri paralele :

(52)


REGULA 25

Paralelismele (3) + (3) şi (5\6) + (5\6) sînt permise numai în cazul în care ambele voci efectuează doar o progresie de 1\2:
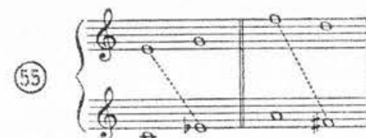
(53)


De aici nu vor rezulta perturbări ale scriiturii, cu condiţia să nu se comită alte greşeli. În toate celelalte cazuri însă, paralelismele (3) + (3) şi (5\6) + (5\6) sînt cu totul interzise, întrucît ele produc :

a) configuraţii acordice, datorită acordului tritonic pe care-l conţin şi care este perfect perceptibil ; ce-i drept, prin adăugarea unui sunet se poate reduce parţial efectul acestuia.

(54)
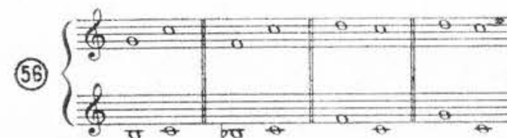

b) false relaţii (în afară de faptul că saltul comun contravine regulii 22) :

(55)


Succesiunile paralele (2\3) + (2\3) şi (6) + (6) sînt fără cusur şi deci permise — în măsura în care nu contravin regulilor prestabilite.

REGULA 26
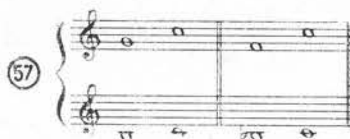
În afară de paralelele deschise ((1) + (1) şi (8) + (8)) mai sînt interzise şi aşa-zisele octave (şi unisonuri) ascunse *. Ele se produc atunci cînd ambele voci se mişcă în aceeaşi direcţie, de la un interval oarecare înspre (8) sau (1) .

(56)


Aceste progresii trezesc senzaţia unei precipitări grăbite spre o ţintă, tulburînd, prin aceasta, desfăşurarea calmă a scriiturii. În opoziţie cu această interdicţie, sînt permise — în chip de clauză finală — progresiile în aceeaşi direcţie către intervalul ultim de (8) sau (1) , întrucît constituie un sprijin armonic eficient pentru tendinţa
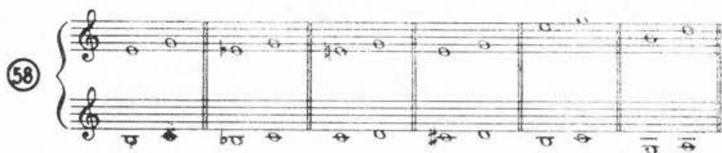
* În terminologia curentă, directe (N. R.).

formală spre cadență. Dar chiar și în astfel de cazuri, se vor evita progresiile de la un interval mai mic decît ⑧ la unul final de ⑧ atunci cînd se efectuează suitor, ele avînd un efect confuz :



REGULA 27

Progresia în aceeași direcție spre ⑤ sau ④ (cvintă sau cvartă ascunsă) este interzisă atunci cînd ea se efectuează pornind de la un interval mai mic decît acestea (atunci cînd în loc de ⑤ sau ④ avem ⑫ sau ⑪, prescripția de față se va aplica intervalelor corespunzătoare din transpunerea la octavă) :



Regula aceasta se referă însă exclusiv la progresii suitoare ; în cazul progresiilor coborîtoare, cvintele și cvartele ascunse nu au nici un fel de importanță.

REGULA 28

Pe cît este posibil, sunetul cel mai acut, precum și cel mai grav al unei voci să nu se suprapună sunetelor similare ale celeilalte voci ; acest lucru este necesar pentru ca străduința bilaterală către aceste puncte pregnante să nu tulbure desfășurarea melodică independentă a vocilor.
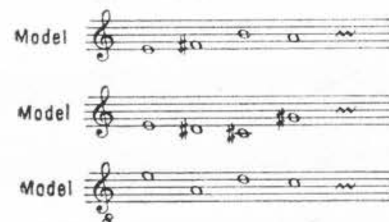
TEMA 9

Se va verifica dacă sunetele adăugate în tema 8 corespund acestor reguli, operîndu-se — la nevoie — corecturile cuvenite.

Vom așeza acuma vocea II *sub* modelul melodic (nu deasupra, ca pînă aici) și vom observa că ea va cunoaște o semnificație diferită, ba chiar și un aspect oarecum schimbat (a se vedea regulile *15 e* și *15 f*). Ea este chemată acuma să susțină edificiul, ca voce de bază, trecînd din postura unui adaos decorativ și suplimentar, în aceea de component al construcției, de a cărui soliditate și structură depinde ridicarea întregului edificiu. În schimb, modelul își va pierde ceva din importanța sa inițială. Prescripțiile noastre sînt astfel alcătuite, încît ambele voci să fie înzestrate cu o mobilitate și o independență aproape egale (situație care nu va mai putea fi menținută într-o scriitură la trei sau mai multe voci). Cu toate acestea însă, chiar în scriitura noastră atît de simplă la două voci, se va putea observa, fără echivoc, diferențierea ce rezultă din ponderea felurită a sunetelor acute și grave, precum și din efectul sonor felurit al vocilor superioare și inferioare.

TEMA 10

Se va căuta să se adauge la fiecare sunet inițial din următoarele trei fragmente de model toate sunetele care ar putea constitui începutul vocii II :



Această voce II urmează a fi tratată atît ca voce superioară, cît și ca voce inferioară, adăugîndu-se în continuare cele trei sunete corespunzătoare fiecărui fragment. Cu această ocazie, se vor reduce substanțial probabilitățile oferite de sunetul inițial, datorită conducerii vocilor din modelul melodic.

TEMA 11

Se vor completa în exemplele ce urmează (*60 a—f*) sunetele lipsă ale vocii II:

(60) a) Model
Vocea II

b) Model
Vocea II

c) Model
Vocea II

d) Model
Vocea II

e) Model
Vocea II

f) Model
Vocea II

TEMA 12

(61) Model

Model

Model

Se va scrie pentru aceste modele vocea II, mai întîi dedesubt. Apoi se vor transpune modelele într-un registru adecvat, inventîndu-se vocea II situată *deasupra* lor.

TEMA 13

Se vor lua rezultatele temei 6 din primul exercițiu (în măsura în care acestea pot fi considerate impecabile), înzestrîndu-le cu voci superioare și inferioare.

Aci se va dovedi că unei prelucrări la două voci se pretează numai acele modele melodice care, deși folosind spațiul impus prin reguli și interdicții, nu l-au parcurs însă pînă în cele mai îndepărtate unghere ale sale. Mai cu seamă conducerea mărită, micșorată sau cromatică a modelului melodic (eficientă pe porțiuni mai mari și permisă în mod condiționat prin regulile 12 și 13 ale primului *Exercițiu*) va afecta deseori vocea II, făcînd pe alocuri chiar imposibilă o prelucrare la două voci în sensul prescripțiilor noastre. Căci aidoma exercițiilor matematice, există soluții care nu rezolvă, dar din care elevul învață cel puțin la fel de mult ca și din acelea care rezolvă perfect. Mai întîi de toate, el va înțelege în ce măsură se repercutează evoluția simultană a mai multor voci asupra structurii melodice și în ce măsură trebuie să se acomodeze linia izolată a unei asemenea împletituri la semenele ei.

C

Exemplificări-tip

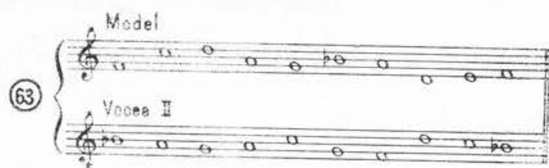
În exemplificările ce urmează, se va arăta felul variat în care i se poate alătura unei melodii din modelele *Exercițiului 1* o a doua voce. Mai întîi, modelul va servi drept voce superioară, urmînd să constituie apoi baza întregului în chip de voce inferioară.

EXEMPLUL 1

Model
(62)
Vocea II

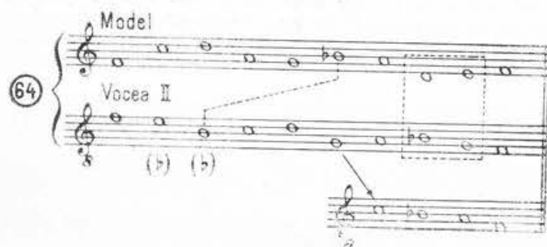
Figurația acordică (în chenar) ar putea fi evitată dacă *re*[1] ar trece în locul lui *si bemol*. În felul acesta, am obține pe *re*[1] de 4 ori în desfășurarea generală a vocii inferioare, pe cînd *si bemol* ar apărea de 2 ori. Într-un fel sau altul, vocea inferioară este aridă, întrucît începutul cu terța inferioară împiedică aci o desfășurare mai frumoasă. Cu terța mare inferioară nu putem începe, deoarece se află în relație falsă cu cea de-a treia notă a melodiei.

EXEMPLUL 2



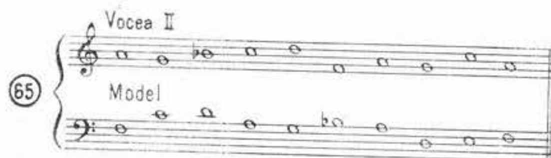
Această soluţie pare mai bună, cu toate că nici ea nu este pe deplin convingătoare. Cele două voci au aici o convieţuire cam forţată.

EXEMPLUL 3



Falsa relaţie *si* — *si bemol*^{1} nu deranjează, întrucît cele două intervale intercalate îi diminuează perceperea. Dacă însă ar trebui totuşi evitată, acest lucru se realizează cu uşurinţă prin coborîrea lui *mi*^{1} şi *si*. Prin eliminarea acordului figurat de patru sunete, intercalarea respectivului pasaj din exemplul 62 ne va da o soluţie cu mult mai închegată şi mai variată.

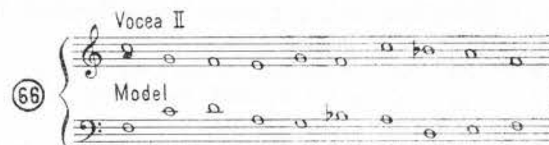
EXEMPLUL 4



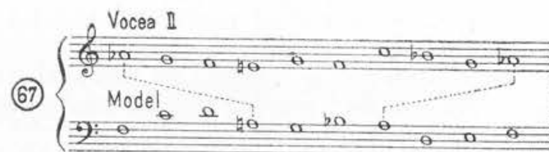
Vocea superioară se acomodează atît de lin modelului, încît nici nu mai are efectul unui adaos. Dimpotrivă, avem impresia că ambele voci au fost inventate în acelaşi timp. Din nefericire însă, acest obiectiv dorit nu poate fi întotdeauna atins în condiţiile noastre severe de

lucru ; în cazul acestor teme, este mai puţin importantă frumuseţea rezultatului (deşi extrem de binevenită) decît justeţea raţionamentului şi stăpînirea materialului.

EXEMPLUL 5

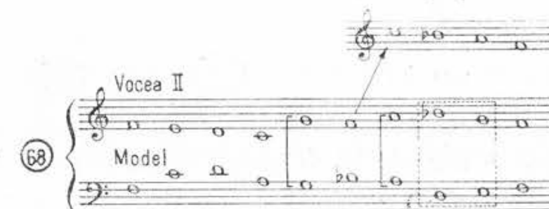


Dubla coborîre de la *do*^{2} paralizează libera desfăşurare a vocii superioare ; *la*^{1} ar fi mai potrivit la început :



Exemplul este posibil şi sub forma aceasta. Cele două relaţii false provoacă, ce-i drept, o oarecare derută a armoniei, însă limitele clarităţii sînt totuşi păstrate.

EXEMPLUL 6



Paralelismul de (8) (*sol sol*^{1} — *la la*^{1}), întrerupt printr-un alt interval ((5)) nu deranjează, întrucît avem o mişcare foarte largă. În tot cazul însă, octavele paralele pot fi evitate dacă introducem cele patru sunete finale ale exemplului 66. Astfel, vocea superioară obţine un aspect mai avîntat şi, în afară de asta, se elimină şi figuraţia acordică (menţionată anterior în chenar).

TEMA 14

În lumina tuturor experiențelor efectuate, să se inventeze încă o dată (ca o verificare a exemplului) cîteva modele melodice, adăugîndu-li-se vocea II superioară și inferioară.

Enumerarea recapitulativă a tuturor prescripțiilor importante pentru mersul simultan al celor două voci :

Regula 16 — nici un fel de încrucișare de voci ;
Regula 17 — distanțare intervalică în funcție de vocile executante ;
Regula 18 — intervalul inițial ca și cel final trebuie să aibă fundamentala la bază ;
Regula 19 — atenție la intervalele cu fundamentala situată în acut ;
Regula 20 — la cadență, progresia de 4 suitoare și de 5 coborîtoare în cadrul modelului solicită progresia de 1\2 sau de 2 în vocea II ;
Regula 21 — nici un fel de figurații de acorduri tritonice sau de trisonuri mărite ; nici un fel de intervale antiparalele în mișcare contrară ;
Regula 22 — nici un fel de salturi simultane în aceeași direcție ;
Regula 23 — nici un fel de false relații ;
Regula 24 — nici un fel de paralelisme de (1), (8), (5) sau (4) ;
Regula 25 — paralelisme de (3) și (6) numai în cazul progresiilor de 1\2 ;
Regula 26 — nici un fel de progresii ascunse de (1) și (8) ;
Regula 27 — nici un fel de progresii ascunse de (5) și (4) de la un interval mai mic și în sens suitor ;
Regula 28 — nici un fel de puncte culminante comune, atît în registrul acut cît și în cel grav.

EXERCIȚIUL 3

Melodica lărgită

Ne vom concentra atenția din nou asupra procesului melodic. Pentru lucrările ce urmează, vom lua drept bază disponibilul ferm al scriiturilor la două voci elaborate în decursul *Exercițiului* precedent, trăsăturile lor lineare unite prin armoniile care au reieșit la formarea lor. Vom impregna acestor scriituri (notă contra notă) o vitalitate melodică, și anume, prin aceea că vom diviza valorile vocilor adăugate modelelor, creînd ritmuri, încadrîndu-le, totodată, într-o schemă mensurală. Deși sîntem și aci subordonați unor prescripții severe, am reușit totuși să depășim stadiul exclusiv constructivist al primelor două *Exerciții*. Sîntem în măsură să permitem fanteziei cel puțin atîta libertate încît să creăm posibilitatea apariției unor alcătuiri demne de a fi considerate — în ciuda mijloacelor lor reduse — drept muzică acceptabilă și, pe alocuri, chiar utilizabilă din punct de vedere practic.

A

Materialul de lucru

1. Scriituri la două voci din *Exercițiul 2* ; eventual altele noi, alcătuite conform prescripțiilor cunoscute.

2. Notele întregi cu durate nedefinite nu ne mai sînt suficiente. Noile noastre melodii nu trebuie considerate drept modele melodice începătoare, desfășurîndu-se fără expresivitate. Din contra, ele vor

trebui să se mişte ca mici piese expresive, în mod viu şi liber, deşi se află încă în limite strîmte. În scopul de a le conferi această alcătuire dinamică, dispunem de toate valorile de notaţie. În acest domeniu de libertate ritmică, elevul va căuta să se menţină totuşi în limitele anumitor căi accesibile, dacă nu doreşte să-şi îngreuneze în mod inutil munca. Asamblarea de durate maxime şi minime, contrastul valorilor binare şi ternare — […] , toate aceste îi vor aduce prea puţine avantaje pentru deprinderea desfăşurărilor melodice. De aceea, el trebuie să se servească de anumite grupuri ritmice mai simple şi mai raţionale.

3. Grupurile de sunete ritmate prezintă şi diferite valori agogice, datorită duratelor inegale. Noi vom percepe alternanţa dintre sunetele accentuate şi cele neaccentuate ; din simpla limitare temporală ritmică s-a născut metrul. Semnul care ne informează asupra poziţiei sunetelor principale accentuate este bara de măsură. Punînd bare de măsură vom obţine şi măsuri diferite. Putem folosi în munca noastră toate indicaţiile de măsură uzuale ($^4/_4$, $^3/_4$, $^2/_4$, $^6/_8$ . . .). Dar şi în cazul acesta, elevul va recunoaşte curînd că poate realiza mai mult preferînd măsurile binare sau ternare simple, decît să se chinuiască cu cele compuse ($^5/_4$, $^7/_8$ . . .) sau subdivizate ($^8/_2$, $^{15}/_8$ . . .), care — deşi „interesante" — necesită multă trudă şi un timp îndelungat de muncă. Acelaşi lucru putem spune şi despre alternarea de măsuri : este utilizabilă, dar în ce priveşte temele noastre, exprimarea se poate face aproape întotdeauna la fel de bine (sau chiar şi mai bine) într-o metrică omogenă.

4. Valorile de notaţie precum şi împărţirea mensurală duc la cuvenitele concluzii pe care le putem trage în privinţa tempoului micilor noastre compoziţii. Din capul locului vom inventa melodiile noastre într-un anumit caracter, stabilind prin indicaţii dacă trebuie executate încet, repede sau potrivit. În precedentele *Exerciţii* de scriitură, tempoul nu putea exercita nici un fel de influenţă diferenţială, datorită interdicţiilor privind coeziunile tonale sau melodica în salturi. De asemenea, prin ordinul unei durate lungi şi uniforme a tuturor sunetelor, n-am făcut decît să oprimăm în mod conştient orice impuls de întîrziere sau accelerare. În viitor însă, trebuie să contăm pe succesiuni de sunete care îşi modifică semnificaţia o dată cu tempoul. Un tempo lent permite urechii să perceapă şi să înţeleagă orice detaliu de scriitură, în

timp ce un tempo mai repede nu ne îngăduie, deseori, să sesizăm îmbinări mai fine ; are loc o apreciere sumară, foarte diferită de cea din primul caz.

5. Intervalele create prin suprapunerea celor două voci (aşa cum au fost descrise la începutul celui de-al doilea *Exerciţiu*) ar constitui doar un patrimoniu armonic de lucru în forma cea mai brută pentru tehnica noastră din ce în ce mai rafinată — dacă n-ar oferi nimic altceva decît posibilităţile, deja discutate, de răsturnare a celor două componente ale lor, precum şi funcţia de fundamentală a unuia din sunete. Căci nici nu ne-am gîndit încă la vreo proprietate care să ne dea putinţa de a opune intervalele reciproc, în sensul creării unui impuls bazat pe încărcare şi descărcare, pe proiectare şi recul, pe tensiune şi relaxare. Or, acest impuls este dat de *rînduirea valorică*, acel element care asigură intervalelor posibilitatea unei întrebuinţări multilaterale.

În cadrul intervalelor posibile în limitele ambitusului de octavă, (1) şi (•8) se află atît de aproape — ca valoare — de sunetul izolat, încît abia dacă pot fi deosebite de acesta. Ele sînt situate deasupra şi în afara seriei intervalice cu sonorităţi diferenţiate care începe cu (5) . În spatele acestui interval se grupează, în ordine valorică descrescîndă, celelalte cinci intervale care ne-au fost încredinţate ca material de folosinţă în cadrul celui de-al doilea *Exerciţiu* :

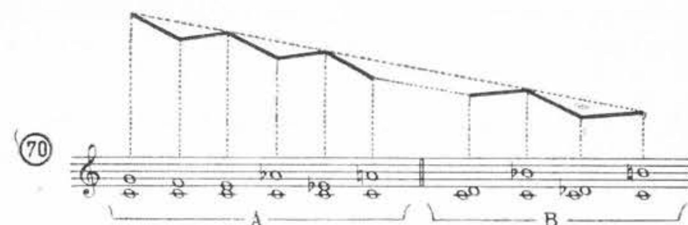
(4) , (3) , (5/6) , (2/3) şi (6) . Aceste şase intervale, de la (5) pînă la (6) , vor apărea de-acum înainte sub denumirea comună de „grupa A" :

(69) [exemplu muzical]
Grupa A — Grupa B — Triton
(1) (8) | (5) (4) (3) (5/6) (2/3) (6) | (2) (6/7) (1/2) (7) | (4/5)

Ca „grupă B", urmează o serie intervalică pe care n-am putut-o folosi pînă acuma, dar a cărei ordine o vom consemna încă de pe-acum

pentru munca noastră viitoare: (2), (6/7), (1/2) și (7). În extrema dreaptă a seriei, la fel de izolat ca și (1) și (8) în partea stîngă, se află acel interval care posedă anumite proprietăți aparte, ce le vom cunoaște în amănunțime în decursul exercițiilor noastre viitoare: tritonul (4/5), respectiv cvinta micșorată sau cvarta mărită. Însă desfășurarea netedă a acestei serii de valori descrescînde este oarecum tulburată de un fapt pe care-l cunoaștem deja: deosebirea valorică ce există între intervalele cu fundamentala la bază și răsturnările acestora. Această deosebire face ca diminuarea valorică dintre (5) și (4) să fie ceva mai pronunțată decît ne-am aștepta: în timp ce (5) este un interval cu afirmare viguroasă datorită fundamentalei sale situată în registrul grav, (4) pierde puțin din pregnanța la care ne-am fi așteptat, datorită fundamentalei sale din acut. În același fel, (3) se află nealterat la postul său, pe cînd intervalul imediat următor (3/4) nu parvine — asemănător lui (4) — la așteptata deplinătate de vigoare. Dacă ne imaginăm descreșterea valorică de la (5) pînă la (7) reprezentată sub forma unei linii care să coboare uniform de la un punct maxim, vom găsi intervalele (5), (3), (2/3), (6/7) și (7) atingînd punctele ce le revin. Restul intervalelor — (4), (5/6), (6),

(2) și (1/2) — se vor afla situate ceva sub locurile cuvenite lor:



Ce-i drept, linia descendentă se menține, însă traseul ei va fi frînt: căderea de la un interval „bun" la unul din intervalele răsturnate este atît de mare, încît progresia următoare se va continua aproape orizontal; respectiv, fiecare interval de răsturnare va fi doar cu puțin mai valoros decît intervalul viguros următor, care are fundamentala la bază.

În chip de raport sec și fără aplicație practică, toate acestea apar oarecum artificioase și chiar imaginare. Se va dovedi însă curînd cît de mare este influența acestor constatări asupra modului de scriitură.

B

Procedeul de lucru

Vrem să includem acuma exemplificările noastre (în care cele două voci au gravitat pînă în prezent într-o manieră de siderală impersonalitate, netulburate și lipsite de sensibilitate) în domeniul concepției curente de proces muzical; și o facem prin aceea că vom imprima cel puțin unei voci (și anume, celei adăugate) o mișcare melodică sporită. În acest scop, dispunem — în limitele intervalelor ce ne sînt permise pentru moment — de un mijloc simplu și eficace. Este suficient să înscriem în vocea II (față de un singur sunet al modelului melodic) două sau mai multe contrasunete, în loc de a ne limita, ca în temele precedente, la unul singur. Aceste sunete, astfel sporite, se supun acelorași reguli ca și sunetul inițial, mai ales în ce privește raportul lor armonic față de modelul melodic. Ele trebuie să constituie, împreună cu acest model, întotdeauna intervale din grupa A, indiferent dacă în-

înlănțuirea de la un sunet la altul al vocii II se efectuează treptat sau prin salt. În ce privește progresia prin salt, reținem o regulă importantă :

REGULA 29

Salturile se pot efectua numai de la sau spre acele sunete care servesc celeilalte voci drept completare a unui interval din grupa A (a se compara și cu regula 22 !):



O altă regulă este la fel de importantă, întrucît împiedică predominarea neliniștii ce s-ar putea strecura cu ușurință în scriitură, datorită dinamismului sporit :

REGULA 30

În cazul melodiilor dinamice, trebuie ținut seama ca pe porțiuni scurte ale acestora să nu se formeze efecte pregnante de septimă sau nonă :

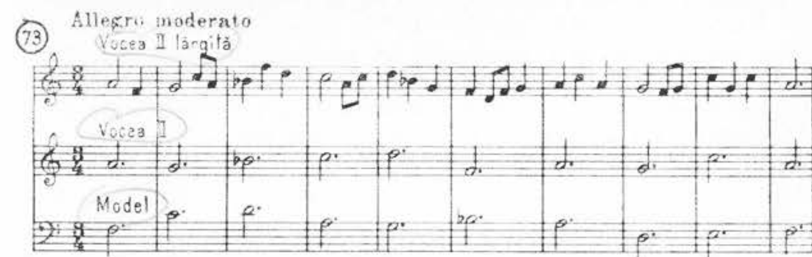


Acestea constituie o tensiune prea mare pentru astfel de înșiruiri de sunete nepretențioase, chiar atunci cînd sînt prevăzute cu sunete intercalate (se va compara cu regula *15 b*). Excepții de la această regulă sînt permise numai în cazul în care septima și nona sînt percepute în mod clar drept intervale de sextă și respectiv octavă, iar apariția lor să-și piardă intenționat caracterul inițial prin adăugarea de sunete melodice.

Rămîne la latitudinea noastră să alegem durata sunetelor adăugate vocii II ; totuși, pentru a evita o supraîncărcare a temelor, ne vom mulțumi cu 3—5 sunete pentru fiecare măsură. Fiecare sunet al modelului melodic va umple o măsură întreagă, fiind notat cu valoarea corespunzătoare (𝅝 | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. | 𝅘𝅥) și separat prin bare de măsură. În vocea II, sunetul inițial al fiecărei măsuri trebuie să poată fi recunoscut cu precizie. El reprezintă, în același timp, și sunetul principal al măsurii îmbogățite din punct de vedere ritmic și melodic, apărînd în această calitate ca primul sunet al măsurii sau și ca sunet cu cea mai lungă durată. Se poate însă întîmpla ca, în plin avînt al desfășurării melodice, sunetul principal inițial să fie întrecut de un altul mai acut sau mai avantajat ca valoare ori poziție. Astfel de cazuri pot fi admise, cu condiția ca în rest scriitura să corespundă tuturor prescripțiilor.

TEMA 15

Se vor lua cîteva din scriiturile la două voci ale *Exercițiului 2*, modificîndu-se vocea II (după felul indicat mai jos) în melodii cu mișcare mai vioaie.



Componentul principal al unor astfel de melodii îl constituie trisonul figurat. Acesta aduce un puternic avînt în liniile melodice rigide, însă încheagă totodată grupurile de sunete (cu valori mici și mișcare rapidă) în secțiuni armonice. Progresia de secunde, care reprezintă caracteristica principală a desfășurării melodice lineare, se va vădi în prea mică măsură față de forța dominatoare a figurației trisonice. Dacă dorim însă ca melodiile noastre, animate astfel prin ritmică, să prezinte și trăsăturile viguroase ale progresiei melodice (în afară de frumoasa, dar înșelătoarea lor viață aparentă de unduire armonică a acordurilor descompuse), este necesar să recurgem la mijloace mai eficiente.
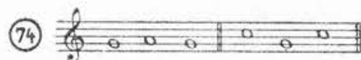
Cunoaștem deja componentul melodic al progresiei de secunde ; el constituie unul din principalele elemente de construcție, încă de la

primele noastre teme. Este adevărat că în cadrul acelor prime încercări, desfășurarea vocilor era astfel rînduită prin numeroasele prescripții, încît progresiile de secunde nu puteau provoca nici un fel de perturbare a liniei melodice izolate, și nici a mișcării simultane a celor două voci. În cazul temelor cu vocea II mai mișcată (așa cum le alcătuim acuma) progresiile de secunde constînd din valori mai mici vor forma deseori acele intervale pe care nu le-am folosit încă, respectiv intervalele grupei B ((2), (6/7), (1/2), (7)), precum și tritonul ((4/5)). Introducerea lor trebuie făcută cu oarecare prudență. Vom face deci un mic ocol, vorbind acuma despre fenomenul melodic — apropiindu-ne astfel de aceste intervale mai dure și mai dificile ca tratare.
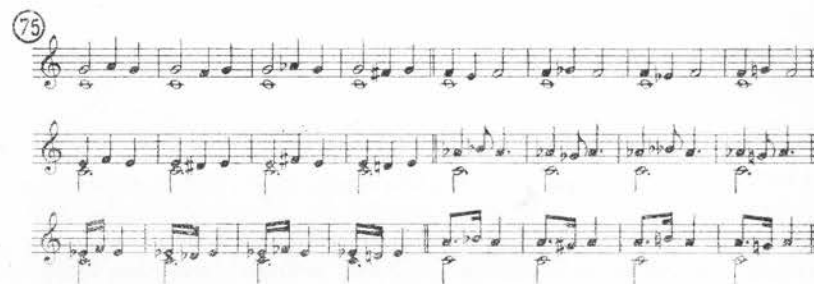
Există o serie întreagă de formule melodice, care apar în melodica tuturor timpurilor și a tuturor stilurilor. Ele se nasc dintr-o primă și rudimentară prelucrare a materialului brut pentru structura melodică, a intervalului tensionat prin progresia de la un sunet la altul. Așa precum în lingvistică există configurații de sunete cu apariția frecventă (care sînt amestecate în permanență, în nenumărate variante, formînd în modul acesta cuvinte și fraze), tot astfel apar și în cadrul melodiilor acele formule menționate, într-un contrast de permanentă alternare. Melodiile nu sînt formate exclusiv din aceste formule — căci mai conlucrează și alte forțe, care contribuie la structurarea trăsăturilor lineare, fie prin colaborare, fie și printr-o poziție dominatoare; însă în ființa lor se poate recunoaște clar felul de lucru al forței melodice, ele fiind microelementul de construcție *modelat* al melodicii. Asupra lor se poate studia, pas cu pas, în primul rînd, felul în care melodia pătrunde în structura solidă a maselor armonice, punîndu-le în mișcare. Iar în domeniul nostru limitat, masă armonică înseamnă cele șase intervale: (5), (4), (3), (5/6), (2/3), (6).

Tulburînd aceste intervale prin sunete străine (prin contrapunere, altoire sau străpungere) vom asista la primele încercări neînsemnate ale melodicii de a se instaura ca forță conducătoare.

Sub o formă ușor modificată, am avut deja prilejul de a cunoaște cea mai simplă din aceste „perturbări". Am putut vedea, în primul *Exercițiu*, o alcătuire constînd din sunet — sunet de schimb — sunet:



Este drept că totul plutea aici oarecum în aer. Întrucît în modelele noastre melodice de maximă simplitate nu se aflau incluse nici un fel de raporturi armonice, sunetul al doilea al unei astfel de formule era privat de acea rezistență care ar fi fost în stare să-l avînte spre importanța sa reală. Vom îmbina acuma formula *sunet — sunet de schimb — sunet* cu principalele noastre intervale armonice, ținînd seama ca, pentru moment, sunetul de schimb să nu se depărteze de sunetul inițial cu mai mult de 1\2 sau 2:



Vom constata astfel, la cele mai multe din exemple, că sunetul de schimb constituie o diminuare valorică a suprapunerii inițiale, întrucît formează cu sunetul ținut pe loc un interval din grupa B, uneori chiar și un triton. Alteori, deși aparținînd aceleiași grupe A, ca și sunetul inițial, el se află totuși pe o treaptă valorică inferioară a acestor intervale. Excepție fac numai șapte sunete de schimb, dintre care ultimele două nu vor fi folosite deocamdată de noi:



La aceste șapte cazuri se ivește însă pericolul ca sunetul de schimb, formînd un interval armonic mai bun, să devină element principal, aducînd restul formulei sub dominația sa. Se poate preveni această eventualitate acordîndu-i o durată mai mică sau un loc mai puțin prielnic față de vecinii săi. Justa repartizare a duratelor nu prezintă importanță numai la astfel de sunete de schimb „neautentice". Căci dacă vom conferi unui sunet „autentic" durata principală sau dacă-l

vom situa pe timpii tari ai măsurilor, el își va pierde caracterul, devenind sunet principal și oprimînd totul din jurul său :



Pentru moment, vrem să evităm încă acest lucru. De aceea, vom respecta regula următoare :
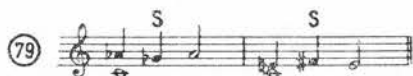
REGULA 31

Sunetul de schimb prin secundă poate avea cel mult aceeași valoare ca sunetul inițial, aflîndu-se, totodată, pe timpul slab al măsurii (renunțăm pentru moment la *sincopări,* unde raporturile se inversează). Vom însemna, în temele noastre, sunetul de schimb cu simbolul **S**.

În afară de sunetul de schimb prin secundă, mai există și o altă categorie. În cazul acesteia, sunetul de schimb întregește cele două sunete inițiale într-un trison sau acord tritonic inteligibil :



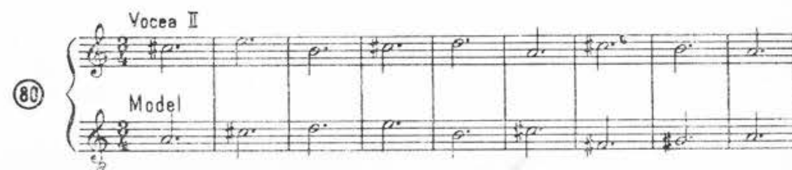
Și sunetele de schimb prin secundă, mai jos menționate, aparțin aceleiași categorii :



Efectul de tulburare produs de asemenea sunete de schimb acordice este foarte redus. Ele nici nu sînt, de fapt, sunete de schimb, ci aparțin — cu excepția celor două cazuri arătate în exemplul 79 — de domeniul alcătuirii melodice doar prin intermediul figurației intervalice din grupa A, domeniu pe care l-am elaborat o dată cu tema 15. În tot cazul însă, noțiunea de „sunet de schimb acordic" simplifică în numeroase cazuri stabilirea valorii armonice a proceselor sonore. Ca atare, îl vom aprecia ca valabil, în ciuda faptului că vom fi puși întotdeauna în fața întrebării dacă un astfel de sunet va trebui să-l considerăm independent din punct de vedere armonic sau drept sunet de schimb. Dacă dorim să-i sporim semnificația melodică în dauna conținutului său excesiv armonic, se recomandă, cu atît mai imperios, micșorarea duratei sale, precum și plasarea sa pe un timp slab — mai mult chiar decît în cazul sunetului de schimb prin secundă.

O a treia categorie de sunet de schimb, în care se formează acorduri prin salturi ce depășesc limita figurației trisonice sau a simplului acord tritonic, va apărea ulterior sub o altă denumire.

TEMA 16



Se vor introduce și consemna prin simbol (**S**) sunete de schimb prin secundă sau acordice la fiecare sunet al vocii II.

Pentru reprezentarea sunetului de schimb (care constituie cel mai primitiv fenomen melodic) am avut nevoie de un singur interval bun, căruia să i-l intercalăm în chip de tulburare trecătoare. La fel se va proceda și în cazul celei mai simple variante a unei alte microformule melodice. Să pornim întocmai ca la sunetul de schimb, însă după apariția sunetului străin nu vom mai conduce vocea înapoi la sunetul inițial, ci mai departe — sub formă de progresie — înspre următorul sunet bun al suprapunerii sonore ; în felul acesta obținem forma cea mai elementară a *pasajului.* În cazul în care sunetul ce urmează a fi atins se află distanțat cu mai mult de 2\3 sau 3 de sunetul inițial, acest pasaj va putea cuprinde două sau chiar mai multe sunete :



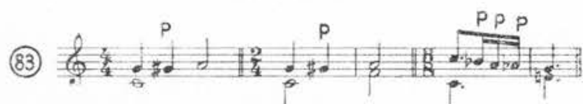
O formă mai complicată de pasaj se naște prin progresia de la o armonie la alta :



În cazul acesta, sunetul premergător pasajului va aparține primei armonii, iar sunetul ce urmează a fi atins va ține de cea de-a doua. După cît este de mare distanța, se pot afla și aici, între ele, unul sau mai multe sunete. Pasajul va fi însemnat cu simbolul **P**, iar pentru aplicarea sa se vor respecta următoarele indicații :

REGULA 32

Pasajul permite conduceri cromatice :



REGULA 33
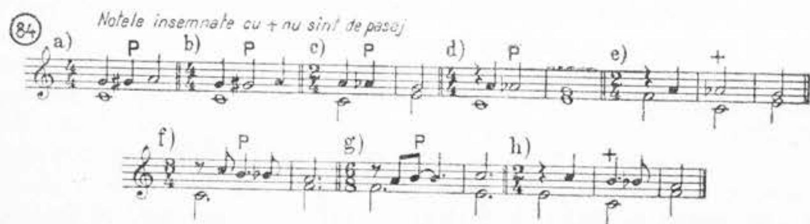
Pasajul deține o valoare intervalică egală sau mai mică (rareori mai mare) decît sunetul inițial sau cel care trebuie atins.

REGULA 34

Dacă într-o serie de pasaje unul din acestea va forma cu cealaltă voce un interval bun de tipul grupei A, atunci va trebui să aibă măcar o valoare ritmică redusă, pentru a nu-și pierde caracterul de pasaj.

REGULA 35

De regulă, **P** se află pe timpul slab al măsurii. Va putea ocupa timpul tare sau durata mai mare a măsurii numai în cazul în care vocea opusă își va păstra — în decursul apariției pasajului — același sunet pe care-l avusese deja înainte de apariția lui **P** :
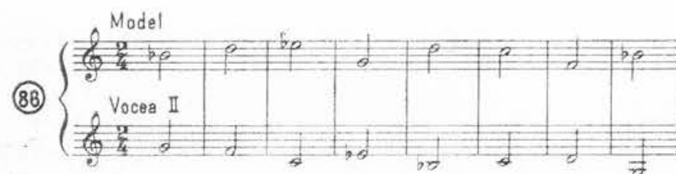


REGULA 36

O succesiune mai mare de pasaje ar provoca lesne impresia unor fragmente de gamă diatonică sau cromatică. Astfel de fragmente vor fi folosite cu prudență, datorită conținutului lor melodic redus :



TEMA 17

Se vor introduce în vocea II a exemplului de mai jos cît mai multe pasaje.



O voce II ceva mai mișcată, care, datorită numeroaselor ei sunete și ritmuri, ar depăși cu mult trăsăturile lineare ce ne serviseră mai înainte drept voce secundă în *Exercițiul 2*, n-ar mai putea fi înghesuită în limitele trasate acolo ; ar trebui să-i acordăm o libertate mărită. Din această cauză, regulile pentru alcătuirea vocii II vor cunoaște oarecari adaosuri și modificări, rămînînd ca cele privitoare la modelul melodic să se respecte, firește, neschimbate.

Restricții abolite :

Regula 6 — pot avea loc repetări de sunete ;
Regula 8 — sînt permise secvențe.

Se vor extinde :
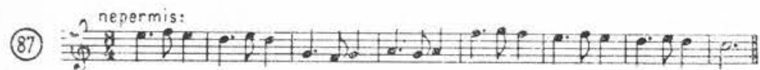
Regula 10 — două salturi consecutive și orientate în aceeași direcție pot fi aplicate în cazul că nu contravin regulilor 29 și 30 ;
Regula 13 — se poate folosi cromatismul într-o măsură redusă (a se vedea regula 32) ;
Regula 15 a — se permit figurațiile acordice de orice fel, trebuind însă să corespundă regulii 29 ;

Regula 15 f — înaintea sunetului final se poate afla orice sunet, atunci cînd corespunde regulilor referitoare la salt, precum și prescripțiilor cu privire la intervalele armonice.

Se adaugă ca noutate :

REGULA 37

Va fi posibilă realizarea unei linii melodice ușor inteligibilă doar în cazul în care mișcarea vocii II se va strădui să atingă un oarecare echilibru motivic. În consecință, nu se recomandă nici înăbușirea, prin repetarea ostinată a unui singur motiv ritmic, a vieții abia înflorite :



dar nici supralicitarea acesteia printr-o abundență de aglomerări motivice :



Mișcarea mai vioaie a vocii II va influența și raportul reciproc dintre ambele voci. Nu se mai pot menține unele din regulile severe privind desfășurarea concomitentă și intervalele armonice care iau naștere. În schimb, vor intra în vigoare reguli noi.

Își pierd valabilitatea :

Regula 21 — figurații acordice repartizate pe ambele voci pot surveni fără nici o îngrădire (atenție însă, ca și pînă acuma, la figurațiile de acorduri tritonice ; este mai bine să nu se folosească nici acuma figurația trisonului mărit) ;

Regula 22 — se permit salturi simultane și orientate în aceeași direcție, la ambele voci — cu condiția să nu stînjenească desfășurarea netedă a scriturii prin pregnanța lor ;

Regula 23 — pot apărea false relații, cu condiția ca notele cromatizate să aibă o valoare ritmică redusă și să fie situate pe timpul slab al măsurii :



Regula 25 — paralelismele (3) + (3) și (5\6) + (5\6) sînt permise fără restricții ;

Regula 28 — în ambele voci pot apărea simultan puncte culminante de acut și de grav.

Rămîn deci în vigoare regulile 16—20, precum și 24. S-ar părea că paralelismele interzise prin regula 24 ar putea fi ascunse acum prin intermediul pasajelor — însă nu este așa. În cele mai multe cazuri, atît pasajele, cît și toate celelalte formule melodice despre care vom mai vorbi acționează de așa manieră încît un paralelism „ascuns", datorită lor, se va afirma și mai puternic decît paralelismele neascunse, deschise.
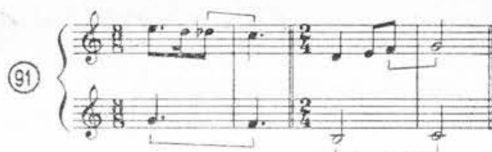
În consecință, paralelismele de (8), (5) și (4), ascunse prin sunete intermediare de valoare redusă, vor fi evitate în aceeași măsură ca și cele deschise :



Dacă am dori să ascundem paralelismele în așa măsură încît acestea să nu mai poată fi percepute ca atare, ar trebui să concedem pasajelor (ca și altor formule melodice) atîta spațiu și durată, încît să nu se mai poată afirma ca atare.

În mod special trebuie să se țină seama de prescripția 26 în cazul unor voci mișcate, întrucît o scriitură mai bogată în sunete este mai sensibilă la progresia în aceeași direcție a ambelor voci într-un (8) sau (1), decît scriiturile de notă contra notă. Octavele ascunse trebuie evitate cu desăvîrșire, cu excepția progresiei spre intervalul final.
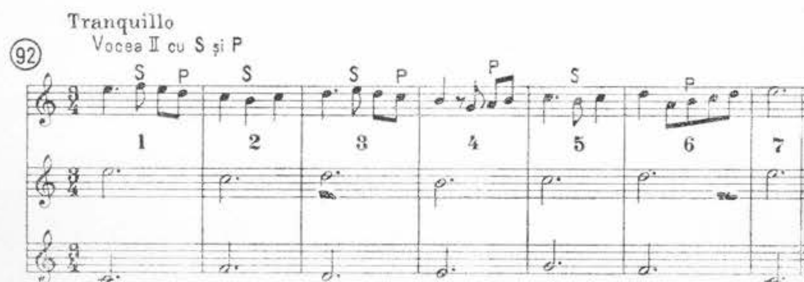
Regula 27 este, și ea, foarte importantă în cazul vocilor cu mișcare vioaie. (5) și (4) ascunse sînt deci permise numai în sensul acestei reguli. În cazul pasajelor se pot naște cu ușurință formele următoare, pe care trebuie să le considerăm de-a dreptul ca greșite :



C
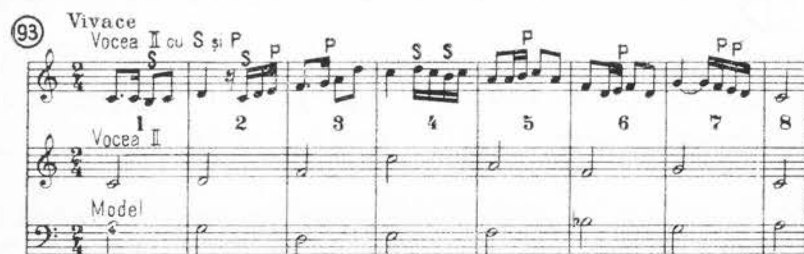
Exemplificări — tip

EXEMPLUL 1



Toate sunetele care nu sînt însemnate cu **S** sau **P** formează cu modelul melodic intervale din grupa A. În măsura a cincea, (3) *si*^{1} este însemnat ca **S**, cu toate că se află în acest raport avantajos faţă de vocea inferioară ; însă durată redusă, situarea pe timpul slab al măsurii, ca şi diminuarea valorică a succesiunii de intervale create (mai întîi (4), apoi (3)) îi conferă, fără echivoc, funcţiunea unui **S**.
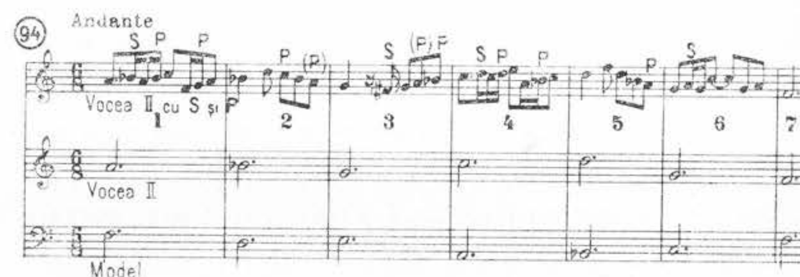
EXEMPLUL 2



Cazul precedent se repetă aci cu (4) *do*^{1} din măsura a doua.
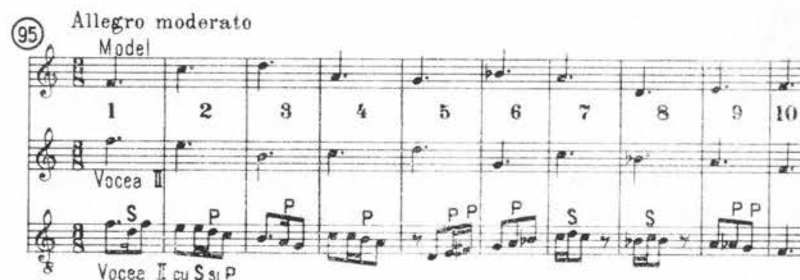
În măsura a patra, mai valorosul (5) *si*^{1} este în aşa măsură diminuat prin durată şi poziţie, încît nu mai are decît funcţiunea de **S**. În aceeaşi postură se găseşte şi **P** *mi*^{1} din măsura a şaptea. Ultimul *re*^{1} al acestei măsuri poate fi interpretat fie ca o completare acordică pentru *sol—sol*^{1}, fie tot ca un **P**.

EXEMPLUL 3



În măsura a doua, ultima notă (*la*^{1}) poate conta atît ca **P**, cît şi ca parte componentă a unui interval independent. Acelaşi lucru şi pentru măsura a cincea (optimea *la*^{1}), ca şi pentru a şasea, în care primul *la*^{1} poate fi **S** sau şi independent.

EXEMPLUL 4



La vocea inferioară mişcată, în măsura întîi, *re*^{1} este **S** acordic, iar în măsura a noua, *la bemol* este **P** cromatic. Măsura a cincea a vocii II

dezvoltate se află, față de varianta inițială, în transpunere la octavă; este un procedeu artistic ce poate fi folosit fără risc, în scopul de a mlădia conducerea unei voci mai mișcate.

TEMA 18

Se vor lua unele rezolvări reușite ale scriiturilor la două voci din *Exercițiul 2*, se vor diviza în măsuri și se vor prevedea respectivele voci secundare cu sunete de schimb și de pasaj — acestea trebuind explicate și notate cu simbolurile respective.

Chiar dacă la brodarea unei voci secundare aflate *dedesubt* elevul nu va întîmpina un efort mai mare decît la tratarea similară a unei voci complimentare situate *deasupra* modelului melodic, i se va părea însă, în multe cazuri, mai puțin firească și va simți o oarecare reticență față de forma aceasta, în comparație cu rînduirea inversă, în care vocea calmă se afla dedesubt iar cea mișcată deasupra. Este un lucru explicabil, întrucît sunetele nu au aceeași pondere, în ciuda aparentei lor lipse de substanță. Cele situate în registrul mai grav au o pondere mai mare (lucru constatat deja), datorită vibrațiilor lor mai ample, față de cele acute, cu amplitudine mai redusă. Și sunetele se supun acelorași legi structurale care conduc obiectele, mult mai grele decît ele: asemănător materialelor de construcție din piatră, lemn sau metal, stivuirea sunetelor se face și ea așezîndu-se la bază cele mai grele, pe care se rînduiesc apoi cele mai mărunte, dimensiunile micșorîndu-se și finisîndu-se pe măsură ce ne apropiem de vîrf. Pentru acest motiv, o voce din bas foarte mișcată (chiar dacă — în ciuda sunetelor ei mai grave — este la fel de inteligibilă pentru ureche ca și o piculină cu sunetele ei fluide și perceptibile) ar contraveni, fără îndoială, naturii ei specifice de pondere sonoră și auditivă. Este însă adevărat că vocile inferioare pe care le folosim aici nu se află niciodată situate atît de jos încît volumul lor sonor să le stînjenească în mișcare. Totuși, va trebui să ținem seamă de simțul firesc al lucrurilor, procedînd după principiul următor: cu cît vocea inferioară se va afla situată mai jos, cu atît se va mișca mai cu economie. Asta înseamnă deci că, cu toată libertatea de mișcare, vocilor inferioare li se va acorda o mișcare ceva mai redusă față de o eventuală situație analogă a unei voci superioare.

Pentru elevul sensibil și atent la structura și la corelațiile sunetelor, acest întreg arsenal de descrieri, reguli și interdicții îi va confirma întru totul ceea ce bănuise cîndva în mod vag și ceea ce ar fi fost poate în stare să și aștearnă pe hîrtie în mod inconștient. Sîntem aproape tentați să afirmăm că toate prescripțiile ar fi de prisos,

dacă fiecare elev ar dori să scrie numai ceea ce poate intona corect și fără dificultăți, nefolosindu-se de vreun instrument; iar rezultatele unei astfel de scriituri ar arăta cam la fel cu încercările pe care le întreprindem sub strictul control al voluminosului nostru aparat de reguli. Din păcate, nu se prea găsesc asemenea firi integre printre învățăceii de azi. Aproape toți au parvenit pînă la un astfel de grad de înțelegere a muzicii (fie prin audiția intensă de muzică complicată sau practica instrumentală, fie printr-o tehnică vocală avansată), încît le vine mai ușor să cuprindă forma și conținutul unor piese muzicale mai pretențioase, decît progresiile strict lineare și armonice ale scriiturii la una sau două voci, de severă și precisă direcționare. Simțul firesc pentru raporturile elementare melodice și armonice trebuie redeșteptat, la aceștia, prin exerciții de felul celor de față. Este, de aceea, absolut necesar (și accentuăm din nou lucrul acesta) ca elevul să-și acomodeze toate exercițiile propriilor sale capacități vocale. Astfel, se evită complicarea melodiilor și armoniilor, acestea corespunzînd nivelului aptitudinii sale de tehnică a scriiturii. Practica unei continue intonări a celor scrise se poate menține fără osteneală pînă la sfîrșitul lucrului pe două voci. Exercițiile vor fi cu atît mai eficace cu cît se vor desfășura mai puțin pe bază instrumentală, cu cît vor fi intonate mai mult fără ajutorul instrumentului. În special, pianul este — mai mult decît alte instrumente — sursa multor neajunsuri în învățămîntul scriiturii.

TEMA 19

Se vor alcătui scriituri la două voci notă contra notă, rezolvîndu-se apoi vocile adăugate sub forma unor melodii de mișcare liberă, cu ajutorul sunetelor de schimb și pasaj.

Spre a nu ne împovăra cu o muncă inutilă, este bine ca în conceperea temei, vocea II, în varianta ei originală (fără broderii), să fie alcătuită în modul cel mai strict, după regulile *Exercițiului 2*. Libertățile acordate (în decursul *Exercițiului 3*) pentru vocea II să intre în vigoare abia o dată cu apariția sunetelor acordice mai mișcate, respectiv schimburi și pasaje. Este drept că am putea contura și din capul locului mai liber vocea II, însă ne-am afla apoi, la brodarea anumitor pasaje, în fața unor rezolvări foarte dificile sau a depășirii impasurilor prin libertăți prea mari de scriitură — tehnică pe care nu o stăpînim încă. În toate temele care încep cu tipul de scriitură notă contra notă, se recomandă recurgerea la regulile din *Exercițiul 2* (lucru care rămîne valabil pînă la *Exercițiul 9* inclusiv).

EXERCIȚIUL 4

Melodica lărgită (Urmare)

După ce am văzut cum se îmbină elementul melodic cu cel armonic prin intermediul sunetelor de schimb și al pasajelor (alcătuind o singură țesătură), vom face cunoștință — în acest de-al patrulea *Exercițiu* — cu noi formule melodice, care ne vor ajuta să construim țesătura într-un alt mod ca pînă acuma.
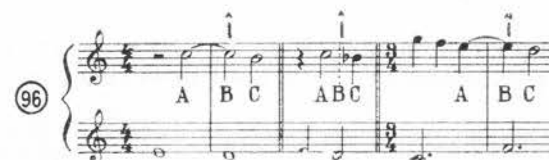
A

Materialul de lucru

Vom prelua, în forme neschimbate, materialul de lucru pregătit pentru *Exercițiul 3*.

B

Procedeul de lucru



În exemplul numărul 96, nota însemnată cu Î este o așa-numită *întîrziere*. Sub această denumire înțelegem — în sensul exemplului nostru — trei faze.

a) Imediat premergător unui timp tare al măsurii (A) se află unul din intervalele bune din grupa A. El va servi ca *pregătire* lină și introductivă pentru tensiunea imediat următoare.

b) În timp ce vocea II își continuă mișcarea în trepte sau în salturi și în timp ce sunetul pregătit este ținut și pe următorul timp bun al măsurii (B), cele două voci vor forma acuma un interval mai puțin valoros din punct de vedere armonic, și anume, unul din grupa B.

c) Tensiunea sonoră cuprinsă într-un astfel de interval reclamă o „rezolvare", respectiv o readucere într-unul din intervalele „bune". Aceasta se va petrece, în exemplul nostru, printr-o coborîre de 2 sau 1\2 a vocii ținute pînă acuma în loc (C). Deci, noul sunet care va apărea a fost *întîrziat*. Senzația de rezolvare va fi creată oricum (deși în măsură mai mică), chiar și prin folosirea de intervale din grupa A, relaxarea apărînd însă ca interval mai bun al acestei grupe, față de întîrziere:



Trebuie remarcat în această privință că toate intervalele grupei B ((2), (6\7), (1\2), (7)), ca și tritonul ((4\5)) vădesc amintita tendință spre rezolvare. Structura lor mai complicată (despre care relatasem în partea teoretică a acestei cărți) le face să se supună cu ușurință forței de atracție pe care o radiază intervalele simple ale grupei A, bazate pe ele însele. Dacă avem în vedere faptul că armonia și melodia se influențează reciproc în chip de forțe contrastante, vom observa imediat că toate intervalele — fiind obligate să slujească ambelor forțe — ne sînt folositoare în felul lor, după cum au de îndeplinit fie scopuri armonice (în chip de suprapuneri sonore), fie cu precădere, o activitate melodică (prin succesiunea în timp a celor două sunete ale lor). În consecință, intervalele mai valoroase muncii armonice (respectiv (5), (4), (3), (5\6), (2\3) și (6)) se vor preta mai puțin scopurile melodice — atunci cînd apar ca figurații — decît progresiile de sunete din grupa B, care, la rîndul lor, nu vor putea atinge nici pe departe — luate în sens armonic — valoarea celor din grupa A. Ne putem imagina cît de necesar este ca progresiile de secunde (intervale figurate ale grupei B) să impulsioneze melodiile; sau ca după salturile de septimă (aparținînd tot grupei B) ori de triton să urmeze întotdeauna progresii de secunde — dacă vrem să nu producem coeziuni acordice pregnante. Ne putem da seama cît de lipsită de tensiune ar rămîne o melodie dacă s-ar servi numai de progresii intervalice „bune" din grupa A, respectiv de trisonuri figurate (a se vedea exemplul 73). Or, toate aceste constatări întăresc pe deplin afirmația noastră. Acest efect al ambelor forțe, precum și comportarea în sens armonic a intervalelor succesive (sunet după sunet) pot fi studiate mai cu seamă în cazul întîrzierii. La A din exemplul 96 putem vedea un interval armonic nemișcat, care se modifică, prin deplasarea uneia din voci, pînă la limitele tensiunii *armonice* cunoscute nouă pînă în prezent (B). Această încărcare puternică a sonorității obligă acuma componentul intervalic aflat încă în nemișcare să se desprindă — și el o și face, prin aceea că preia o funcție *melodică* în locul celei cu precădere armonice pe care o deținuse pînă atunci; efectuează o progresie de secundă coborîtoare, respectiv un interval figurat din grupa B. Cele descrise mai sus ne ajung pentru moment spre a înțelege activitatea armonică și melodică a intervalelor. Vom afla mai tîrziu altele în această privință.

REGULA 38

Întîrzierea (notată cu simbolul Î) se află situată de obicei pe timpul tare al măsurii sau, în orice caz, pe un timp mai important decît acela al rezolvării ei. Durata întîrzierii depinde de conducerea celeilalte voci, putînd fi însă notată după plac în cadrul acestei restricții. Pregătirea întîrzierii va cuprinde, integral sau parțial, măsura ei. Nu prezintă importanță faptul dacă sunetul pregătitor este legat sau nu de Î. În ce privește momentul de intervenție a rezolvării, precum și durata ei, acestea pot fi alese la liberă apreciere.

În afară de cele de mai sus, vom mai respecta — pentru moment — și alte prescripții cu privire la folosirea Î.
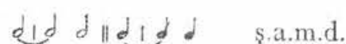
REGULA 39

Rezolvarea se execută coborîtor, și anume, printr-o progresie de 2 și 1\2 . Pentru moment nu se permit încă rezolvări suitoare.

REGULA 40

Durata pregătirii nu are voie să fie mai mică decît jumătate din durata întîrzierii. Vor apărea deci exclusiv următoarele grupări valorice :

a) pregătirea=1 unitate valorică, Î=1 unitate valorică



ş.a.m.d.

b) pregătirea=1/2 unitate valorică, Î=1 unitate valorică
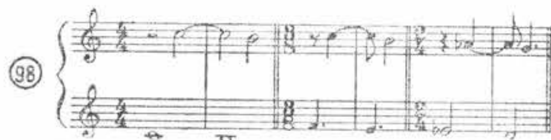


ş.a.m.d.

REGULA 41
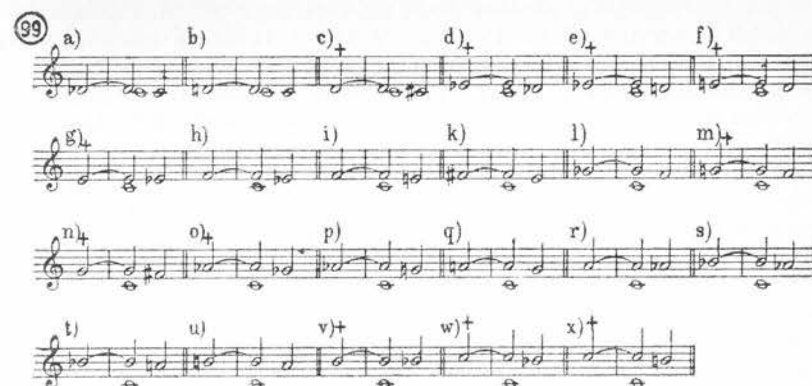
Paralelismele întîrziate de (8), (5) şi (4) vor fi interpretate ca paralelisme autentice, fiind deci interzise :

(98)



Se vor evita şi paralelismele întîrziate ascunse de (8), (5) sau (4). Ce-i drept, aprecierea acestor amănunte de scriitură depinde foarte mult de durată. Este foarte posibil ca în desfăşurări lente, tensiunea de Î cu durată relativ lungă să solicite întreaga atenţie, nepermiţînd afirmarea stînjenitoare a paralelismului ; în timp ce într-un tempo vioi (în care timpii sînt apropiaţi), componentele paralelismului să fie separate doar printr-un spaţiu redus, putînd fi astfel sesizate în apartenenţa lor, depăşind ca importanţă Î.

(99)



În schema de mai sus, avem toate tipurile de Î posibile, la două voci, în cuprinsul unei (8). Pentru simplificare, s-a renunţat la vocea complimentară în cazul pregătirii fiecărei Î în parte ; ea poate fi însă întregită prin orice sunet care ar forma, cu vocea dată, un interval din grupa A. Locurile însemnate cu + contravin cerinţei noastre privind rezolvarea tensiunii Î ; căci în aceste cazuri, vocea mişcată progresează de la Î înspre un interval cu o valoare sonoră mai redusă decît însuşi intervalul Î — fie că după un interval al grupei A apare unul din grupa B, fie că, în cadrul grupei înseşi, intervalul mai slab succede celui mai bun. În consecinţă, atari forme nu vor avea nici un fel de valoare pentru noi. Din contra însă, formele *a*, *b*, *k*, *l*, *p*, *q*, *r*, *s*, *t*, *u* reprezintă întîrzieri autentice, corespunzînd pe deplin pretenţiilor noastre. Forma *i* este de natură ambiguă. Conform prescripţiilor noastre, ea nu poate fi considerată drept întîrziere, întrucît aici rezolvarea conţine succesiunea de valoare intervalică *bun* — *rău* ; în timp ce la o Î autentică, această succesiune valorică de intervale trebuie să fie *rău* — *bun*. Însă diferenţa valorică redusă dintre (4) şi (3) nu permite recunoaşterea vreunei sporiri tensionale sau a vreunei rezolvări în părăsirea Î. Tensiunea este păstrată cu aproximaţie iar intervalele se menţin în echilibru. Acest tip de Î apare frecvent în scriitura la trei sau mai multe voci, fiind, ce-i drept, transformat într-o Î autentică şi reglementară, prin adăugarea altor intervale. Cu scopul de a nu crea diferenţieri esenţiale în tratarea alcătuirilor de scriitură la două şi la mai multe voci, vom decide ca şi această formă ambiguă de Î la două

voci să fie considerată şi tratată drept întîrziere autentică. Acelaşi lucru este valabil şi pentru forma *h*, deşi nu putem constata aci nici măcar o permanenţă a tensiunii, trebuind să acceptăm chiar o diminuare valorică a progresiei de la Î înspre rezolvare. Dacă admitem considerarea şi aplicarea acestui tip de Î ca fiind reglementară la două voci, o facem numai în vederea unei aplicări ulterioare a acesteia în scriitura la trei voci, fapt care ne va cruţa efortul unei reluări în acest sens.

Forma *r* nu o vom folosi. Este adevărat că ea corespunde prescripţiilor noastre; însă datorită faptului că ne poate împovăra scriitura cu conduceri cromatice de prisos, ne vom servi de ea de-abia atunci cînd vom avea o siguranţă mai mare în ce priveşte mînuirea sunetelor în locurile lor respective. Tot astfel vom renunţa, pentru moment, şi la formele *a* şi *b*, întrucît acestea pun vocile într-un contact prea puternic, din care nu s-ar putea elibera decît cu greu. În afară de aceasta, formele *a* şi *b* vor conferi scriiturii noastre calme şi echilibrate la două voci o sonoritate oarecum dură, pentru a cărei mînuire îndemînatică se cer, de asemenea, cunoştinţe mai lărgite de scriitură.
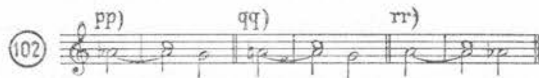
Dacă Î se află la vocea inferioară, atunci cad de la sine toate formele alcătuite din succesiunea intervalică *bun* — *rău* (ca răsturnările formelor *d, e, f, g, n, o, w* şi *x* din exemplul 99) sau acelea care constau exclusiv din intervale ale grupei B (respectiv răsturnările lui *c* şi *v*). Forma *m* devine, prin răsturnare, o Î perfect corespunzătoare regulii şi este, ca atare, permisă:



Formele *hh* şi *ii*, ca fiind răsturnările susmenţionatelor forme *h* şi *i*, vor fi tratate ca Î autentice, beneficiind de aceeaşi justificare:
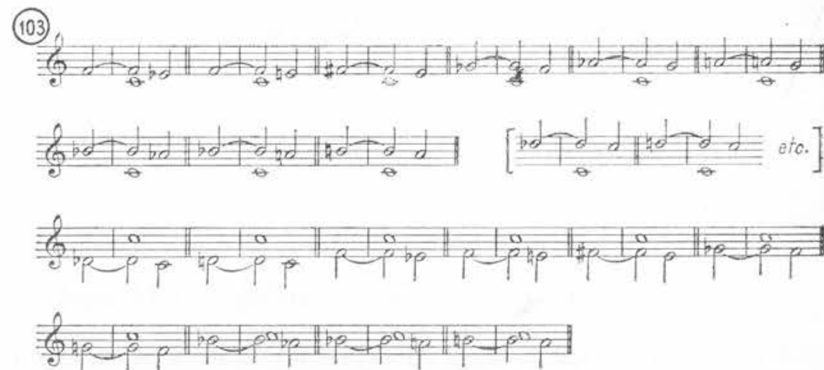


Vom evita însă, pentru moment, cele trei forme *pp*, *qq* şi *rr*:
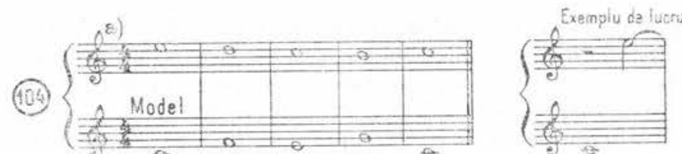


şi anume, forma *rr* datorită tendinţei ei către cromatism, iar celelalte două pentru motivul că nu creează nici un fel de efect propriu-zis de Î

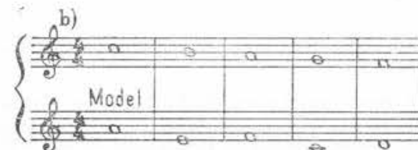
în scriitura la două voci. De-abia în scriitura la trei sau mai multe voci se va evidenţia în aceste trei forme o Î perfect sesizabilă, prin aceea că se vor putea contrapune palidelor progresii de rezolvare a Î (2\3 — 4 şi 3—4) şi alte intervale mai pregnante. În consecinţă, dispunem în total de următoarele alcătuiri cu Î:

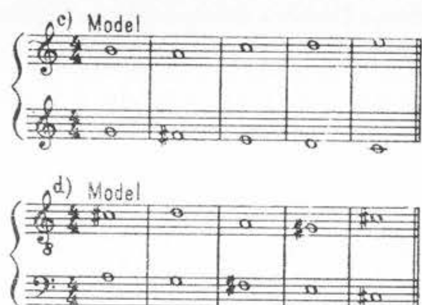


TEMA 20

Se vor aplica în vocea complementară a exemplelor de mai jos cît mai multe Î. Se va începe cu o pauză de doime, divizînd apoi notele întregi în cîte 2 jumătăţi.









Aici remarcăm opusul Î. Dacă în cazul formei de Î sunetul nou al vocii mişcate este întîrziat, aici el anticipează momentul propriu-zis al apariţiei sale. Ca atare, această formulă melodică se numeşte *anticipaţie* (**a**). Iar pentru **a** intră în vigoare următoarea prescripţie :

REGULA 42
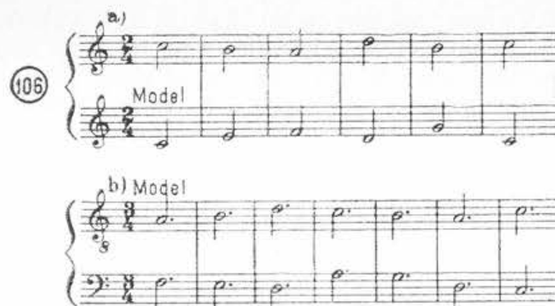
a se află întotdeauna pe timpul slab al măsurii şi are o durată redusă. Exemplul *105 e* ne demonstrează pericolul care ar rezulta în cazul unei durate prea lungi acordate anticipaţiei : **a** nu ar mai fi percepută ca atare, ci ca o **Î** situată în vocea inferioară.

Folosirea **a** este cea mai lesnicioasă dintre toate formulele melodice. Desigur că şi ea are valoarea cea mai redusă (ca, de altfel, şi **S**), întrucît distruge în mod prematur tensiunea existentă în armonie, conferind astfel cu uşurinţă scriiturilor impresia unei lunecări instabile. Pe cît de încîntătoare poate fi o **a** plasată la locul nimerit, pe atît de strident şi lipsit de gust este efectul acesteia la o folosire prea repetată.

TEMA 21

Se vor aplica în vocea II a exemplelor de mai jos cît mai multe **a**.

Stridenţa amintită mai înainte nu trebuie să ne deranjeze deocamdată. Am putea considera eventual aceste succesiuni de **a** aglomerate drept exemplificare preventivă a ceea ce n-ar trebui să facem.





Această formulă melodică poartă denumirea de *apogiatură*. În contrast cu **S** şi cu **a**, apogiatura este importantă şi expresivă, la fel de importantă ca şi **P** sau **Î**. Întrucît ea îşi face apariţia în modul cel mai direct şi cu deplină pregnanţă, o dată cu primul ei interval de tensiune maximă (renunţînd la pregătirea uzuală în cazul **Î**), efectul ei este mai strîns, mai reliefat şi mai precis ca acela al **Î**. Cu ajutorul apogiaturilor (notate cu simbolul **A**), **care pot fi folosite fără vreun efect stînjenitor** în cele mai variate rînduri, se poate realiza — la o mînuire îndemînatică — o remarcabilă supleţe şi siguranţă a scriiturii. Mai mult chiar, cu ajutorul lor se poate obţine o considerabilă lărgire a structurii armonice, realizîndu-se de fiecare dată şi o inteligibilitate perfectă prin rezolvarea respectivă.

A posedă toate caracteristicile unei **Î** căreia îi lipseşte pregătirea. Din această cauză, o vom întîlni deseori şi sub denumirea de *întîrziere liberă* (*nepregătită*). Prin consemnarea proprietăţilor comune pentru **A** şi **Î**, vom deţine, totodată, şi instrucţiunile de folosire ale **A** : ele sînt aceleaşi, mai puţin prescripţiile privind pregătirea **Î**. În felul acesta, eliminînd sunetul de pregătire, toate **Î** enumerate în exemplul 103 vor constitui disponibilul nostru de **A**. Ca şi **Î**, **A** este şi ea dependentă — ca durată — de desfăşurarea celeilalte voci, putîndu-se însă rezolva în limitele acestei marje şi la timpul oportun. Şi **A** se va rezolva, deocamdată, exclusiv printr-o coborîre de 2 sau ↘2 ; de asemenea, sînt interzise, şi aici, paralelismele întîrziate de (8), (5) şi (4) (reale şi ascunse ; se va vedea regula 41 pentru **Î**). **A** cu durate relativ mai reduse au un efect mai pregnant decît cele largi şi calme, cu durată mai

mare. Efectul **A** devine însă discutabil în cazul unor valori mai mari sau cu durată egală. Ca şi **Î**, **A** se află plasată pe un timp mai tare al măsurii decît rezolvarea care îi urmează (în privinţa **A** în alcătuiri sincopate, se va vedea *Exerciţiul 9*). Deci, în cadrul măsurii binare, poziţia firească a **A** este pe unitatea valorică fără soţ (cu rezolvarea pe unitatea cu soţ, imediat următoare) ; în măsurile ternare, această poziţie va fi pe primul timp (cu rezolvarea pe al doilea) sau prelungită şi pe timpul al doilea (cînd rezolvarea se efectuează pe al treilea). Excepţii relativ rare constituie acele **A** situate, după o pauză, pe un timp neaccentuat al măsurii :

La prima vedere, s-ar părea de prisos să se stabilească denumiri diferite pentru două fenomene atît de asemănătoare cum sînt **Î** şi **A**. Totuşi este necesar. Asemănarea este mare, ce-i drept, mai cu seamă că lucrăm încă cu mijloacele noastre melodice şi armonice foarte reduse ; însă, pe măsură ce vom deprinde zonele superioare ale armoniei, deosebirile se vor vădi din ce în ce mai lămurit. Vom vedea astfel că **Î**, care pare deocamdată să depăşească **A** ca importanţă, va trece pe planul al doilea — în timp ce **A** va deveni un mijloc melodic ajutător de cea mai mare însemnătate.

Există cazuri în care **A** ar putea fi uşor confundată cu **P**. Regula 35 ne-a făcut cunoscută situarea firească a **P** pe timpul slab al măsurii ; cunoaştem şi pretenţia **A** pentru timpii tari ai acesteia. Dacă vom găsi, într-o voce mişcată, progresii de trepte ca acestea :
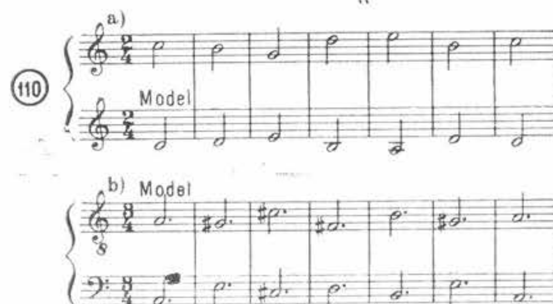


atunci sunetele situate pe timpii slabi ai măsurii (exceptînd pe acelea ce nu aparţin unor intervale independente din grupa A) vor fi considerate, fără echivoc, drept **P** ; acelaşi lucru este valabil şi pentru sunetele care — pe toată durata unui sunet din contextul modelului melodic — se nimeresc pe un timp relativ tare al măsurii. Însă acele sunete ale progresiei care prezintă o simultaneitate cu vreun sunet nou intervenit în modelul melodic vor fi în primul rînd interpretate în funcţie de poziţia lor valorică faţă de acest din urmă sunet, şi nu drept component de gamă al progresiei din vocea II ; ele vor fi considerate deci drept **A**.

Prin această explicaţie devine de prisos accepţiunea pasajului accentuat, cu rol salvator în cazuri disperate (în contrapunctul şi armonia tradiţională).

TEMA 22
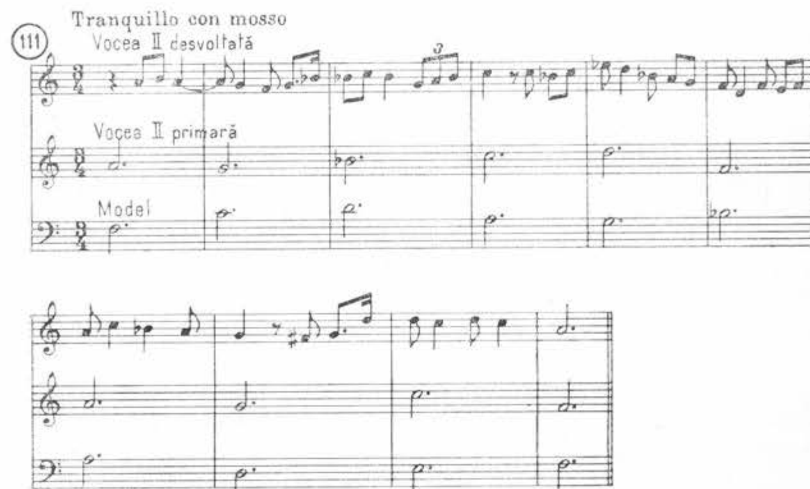
Se vor introduce în vocea II a exemplelor ce urmează cît mai multe **A**, chiar cu riscul de a obţine alcătuiri monotone şi neinteresante.



Elevul va constata că la intonarea prin cînt, tocmai aceste **A** vor fi greu de executat, datorită incidenţei într-o manieră prea bruscă a intervalelor pregnante. Dacă vom urmări un mod de scriitură uşor executabil, trebuie să fim foarte prudenţi cu folosirea **A**, preferînd poate mai curînd formele lor atenuate. Ce-i drept, în temele de faţă nu avem nici un fel de alegere.

C

Exemplificări — tip



(112) Vivace

Model

Vocea II primară

Vocea II desvoltată

Vocea II desvoltată

Vocea II primară

Model

TEMA 23

În exemplificările de mai sus, se vor plasa simbolurile **S**, **P**, **Î**, **a** și **A** la notele corespunzătoare.

TEMA 24

Se vor alcătui scriituri la două voci de tipul notă contra notă (ca și în *Exercițiul* 2) sau se vor prelua cele existente din *Exercițiile* premergătoare, imprimîndu-se vocii II mișcarea cuvenită. Se vor înscrie simbolurile **S**, **P**, **Î**, **a** și **A** în locurile corespunzătoare și se vor intona exercițiile astfel rezultate. Apoi, se vor opera corecturile necesare acolo unde scriitura ar apărea impură ori neclară sau acolo unde alcătuirea lineară și suprapunerile sonore ar fi dificil de intonat.

Ca regulă principală de lucru, să conteze, de acum înainte, lozinca următoare : a nu se scrie niciodată un lucru care nu poate fi explicat în mod exhaustiv.

EXERCIȚIUL 5

Trăsăturile fundamentale ale alcătuirii melodice

O dată cu depășirea temelor precedente, am pătruns deja destul de departe în tainele alcătuirii melodice. Însă sprijinindu-ne pe o voce de bază rigidă și aproape cu totul lipsită de expresie și aspect, ne-am strecurat într-un mod (să-i zicem astfel) nu prea onest în însuși mecanismul melodiilor. În loc să pornim de la fenomenele melodice primare, noi am adăugat armoniilor rezultate prin mersul concomitent a două voci anumite sunete și figuri. Prin analogie, am fi în situația unui turist care, aflîndu-se într-un oraș străin, ar contempla ici o casă, colo un turn, o grădină sau vreun zid, fără a ști însă unde duc și de unde vin străzile, și nici ce aspect sau ce fel de rînduială are orașul respectiv. El va cunoaște astfel o mulțime de detalii importante, fără a avea însă habar de funcțiunea acestora în cadrul planului general. Or, tocmai această privire cuprinzătoare a ansamblului (care ne mai lipsește) urmează să ne-o dobîndim prin *Exercițiul* de față și prin cele următoare. Dorim să aflăm în ce mod se alcătuiesc melodiile, care este coeziunea pieselor lor componente și cum se conduc pe porțiuni mai întinse.

A

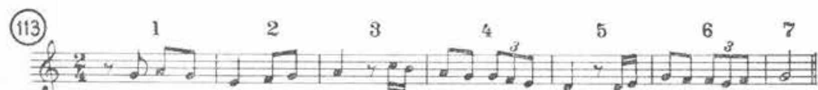
Materialul de lucru

Vom extrage, din rezultatele temelor precedente, vocile II prevăzute cu formule melodice (**S**, **P**, **Î**, **a** și **A**), folosindu-le ca punct de

plecare pentru noile noastre lucrări. Vom neglija cu totul modelele melodice, care ne prestaseră pînă acuma servicii atît de bune — și aceasta cu scopul de a putea explora procesele melodice într-o singură linie de sunete, fără a fi stînjeniți, în această muncă, de desfășurarea unei a doua melodii.

B

Procedeul de lucru



Este incontestabil faptul că această melodie, chiar desprinsă de partenera ei conducătoare, modelul melodic, posedă totuși o desfășurare și expresivitate independente, putînd fi înțeleasă și fără alte adăugiri. Se pare deci că, o dată cu adăugarea de formule melodice la vocea strîns legată inițial de model, trebuie să se fi creat în această linie (mai îmbelșugată în sunete) o oarecare mișcare ordonatoare de rang superior — care să mai amintească întrucîtva (ca înfățișare exterioară) de ceea ce a fost, dar care este supusă însă, în esența ei, și altor legi. Mă îndoiesc de faptul că pînă și elevul cel mai sîrguincios va împinge zelul său atît de departe încît să învețe pe dinafară melodia de mai sus, sub forma în care aceasta a apărut inițial în *Exercițiul 4.* El va putea s-o considere, de aceea, pur și simplu, drept o linie melodică independentă, fără referire la vreo a doua voce de sprijin sau completare.

Dacă o va primi astfel, fără prejudecăți, el va observa în curînd cum seria de sunete se pliază, asemănător cutelor unui postav, în porțiuni distincte ; mai grele sau mai ușoare, mai arcuite sau mai teșite, mai luminoase sau mai umbrite. Avem mai întîi împărțirea rudimentară în timpi tari și timpi slabi ai măsurii, care ne sînt indicați prin barele de măsură. Apoi, vom resimți o descompunere mai rafinată de natură ritmică : cadența firească a motivelor izolate, acestea înmănunchindu-se precum verigile unui lanț, transformîndu-se astfel — dintr-un număr de unități independente — într-un tot unitar. Nu ne sinchisim deocamdată de aceste două feluri de interpretări, întrucît se referă aproape exclusiv la conținutul ritmic și de formă al micii noastre piese, noi urmărind numai particularitățile modului de scriitură.

Am abordat anterior amănuntele privind îmbinarea elementelor armonice și melodice. Am văzut, de asemenea, cum s-a putut ajunge la

dobîndirea cunoștințelor noastre armonice de pînă acuma (dezvoltate mai ales în decursul *Exercițiului 2*) pe cale melodică ; ba mai mult, am observat că armoniile pe care le-am folosit erau indisolubil legate de desfășurarea mai multor voci, deci de liniile melodice. Tot astfel am stabilit că intervalele servesc atît scopurilor armonice, cît și celor melodice. Dacă se poate dovedi deci nașterea intervalelor cu sens armonic din progresiile de sunete, atunci și dubla interpretare, armonico-melodică, a intervalului izolat trebuie să ne permită să distingem grupări armonice în trăsăturile melodice.

În primele trei măsuri ale micii melodii experimentale de mai sus, auzul nostru acționează treptat. La primele două sunete, el va fi încă nedecis în privința semnificației celor auzite ; la cel de-al treilea, își va aminti de primul sunet perceput (sol^1), îl va conecta într-o grupă cu acest al doilea sol^1, subordonîndu-i pe la^1 ca fiind mai puțin important (**S**). Apărînd între timp mi^1 (și avînd totdeauna în vedere comparația dintre perceperile cele mai recente și cele premergătoare), întreaga grupă — sol^1 (la^1) sol^1 — va fi anexată acestuia din urmă ; iar aici se produce un minuscul punct de repaus pentru auz : mi^1 — sol^1, respectiv un interval ($2\searrow3$) din grupa A — independent și ferm, care nu necesită nici un fel de rezolvare sau succesiune determinată. Este drept că nu percepem intervalul ca fiind armonic, însă efectul armonic al figurației intervalice este la fel de viguros ca și acela al unei simultaneități sonore. Vom percepe deci o conectare, o *celulă armonică*, întinzîndu-se de la primul pînă la cel de-al patrulea sunet al melodiei noastre. O astfel de coeziune armonică nu va mai fi resimțită la fa^1 următor, datorită valorii armonice reduse a intervalului de $1\searrow2$ (mi^1 — fa^1) ; în schimb însă ultimul sunet al măsurii a doua va fi din nou conectat din punct de vedere armonic, cu mi^1 perceput anterior și chiar cu întreaga succesiune de pînă acum. Intervenind acum la^1 (măsura a treia), se va încerca o comparație a acestui nou sunet cu toate cele precedente. Cu predecesorul său nu se va putea realiza nici o legătură armonică, datorită valorii armonice reduse a intervalului de 2 (sol^1 — la^1) ; însă cu fa^1, la^1 se va putea închega într-un 3. Dar urechea n-a apucat bine să facă această descoperire, că intervine amintirea lui mi^1, găsindu-se, astfel, o conectare armonică și mai bună : 4 (mi^1 — la^1). Este mai bună această conectare pentru motivul că 4 are o mai mare valoare armonică decît 3 și pentru faptul că acest 4 constă din două sunete situate pe timpi tari ai măsurii, fiind, totodată, mai pregnante și ca durată (terța fa^1 — la^1 avînd drept fundamentală o optime — fa^1 — plasată pe timpul slab al măsurii). Sunetele auzite anterior lui mi^1 se află fără legătură armonică față de la^1, chiar dacă acest la^1 mai apare o dată

— fapt care nu face decît să sublinieze importanţa acestui sunet, parvenit pînă la funcţia de fundamentală a celui mai bun interval perceput (4).

Toate cele descoperite în primele trei măsuri ale exemplului nostru experimental pot fi de-acuma cuprinse într-o regulă universal valabilă.

REGULA 43

În toate melodiile se asociază, sub formă de celule armonice, acele sunete care rezultă din figurarea intervalelor din grupa A. Aceste celule pot fi perfect separate între ele, dar şi în aşa fel rînduite, încît să prezinte fie o îmbinare reciprocă, fie o înglobare a celor mici în altele mai mari. Semnificaţia celulelor este influenţată de către poziţia ritmică şi durata componentelor lor.

Trebuie remarcat că deosebirile de interpretare pe care le comportă îmbinarea sau înglobarea celulelor sînt şi mai mult sporite prin gradul diferit de capacitate, dibăcie şi bunăvoinţă cu care operează perceperea din partea auditorilor. Intervalul de (8) sau (5) poate fi stabilit de urechea noastră fără echivoc — în schimb, în ce priveşte gruparea armonică a sunetelor succesive sau delimitarea celulelor, ea va proceda cu o oarecare aproximaţie. Urechea nu poate percepe celule acolo unde acestea nu există ; pe de altă parte, ea nici nu este obligată să înregistreze toate formaţiunile celulare posibile ale unei melodii. Dacă ar fi vorba exclusiv de efectuarea acestei operaţiuni, s-ar fi putut proceda foarte simplu şi fără ajutorul auzului, stabilindu-se scriptic fiecare progresie de terţă, cvartă sau cvintă din succesiunea sunete — după ce s-ar fi eliminat, fireşte, progresiile intermediare de secunde. Însă prin acest procedeu, realizăm prea mult, dar şi prea puţin totodată. Unui mare număr de astfel de presupuse celule, găsite în modul acesta, urechea le-ar contesta recunoaşterea ca atare, întrucît durata lor scurtă sau poziţia lor nefavorabilă în cadrul măsurilor nu le-ar permite afirmarea ; pe de altă parte n-ar fi semnalate tocmai acele conectări care provoacă senzaţia unei formaţiuni celulare de-abia după apariţia de două sau mai multe progresii intervalice de tipul A. În cazul materialului sonor brut al compoziţiei, respectiv al sunetelor şi intervalelor izolate, ne putem bizui întru totul pe impresia senzorială receptată în baza proprietăţilor acestora. Acest material brut este bine delimitat, robust şi clar, întocmai ca şi materialul de construcţie în oricare altă meserie. Dacă dorim însă să sesizăm esenţa celor mai mici unităţi ale conducerii melodice (componente care rezultă din înşirarea materialului brut şi care acţionează atît melodic cît şi armonic), trebuie să ne

încredem mai mult în simţul nostru decît în aspectul exterior. S-ar părea periculos să ne bazăm, în deprinderea îndemînării de scriitură, atît pe percepţia senzorială, cît şi pe procesele psihologice ale audiţiei. Nici un tratat de compoziţie nu poate evita acest amestec, indiferent de faptul dacă îl practică în mod conştient sau nu, dacă îl recunoaşte sau îl contestă. Aceasta depinde de natura materialului muzical de construcţie care — în ciuda totalei sale evidenţe — exercită efecte cu totul diferite de cele ale altor arte, în ceea ce priveşte profunzimea lor de pătrundere şi adresare nemijlocită factorului sufletesc. Nu este de competenţa noastră să decidem pînă la ce punct trebuie ţinut seama de impresia senzorială sau de capacitatea sufletească de receptare la crearea şi savurarea unei opere de artă ; aceasta este o treabă a psihologilor — aceea de a concede producătorului şi consumatorului de valori artistice dreptul de a îmbucătăţi întregul unei impresii în procese de lucru divizate. Atîta vreme însă cît sunetele şi intervalele (precum şi numeroasele însumări ale acestora) vor conta, aproape exclusiv, drept material de exerciţii pentru pregătirea noastră meşteşugărească, sîntem obligaţi să ne referim la învăţămîntul de scriitură verificat printr-o experienţă de două milenii. Acest învăţămînt îşi cucereşte domeniul de creaţie (divizat ca un mozaic) bucată cu bucată, întocmai ca şi cîntăreţul sau instrumentistul, care, nici ei, nu sînt în stare să redea unitatea inseparabilă a sunetului expresiv perfect din punct de vedere tehnic şi sonor, decît atunci cînd şi-au mlădiat aparatura lor de execuţie prin exerciţii speciale. La un cîntăreţ sau instrumentist format, stăpînindu-şi ireproşabil instrumentul, influenţa acestui antrenament detailat se va resimţi la fel de puţin ca şi procesele descompuse de lucru ale încercărilor de scriitură într-o piesă muzicală impecabil compusă.

În felul acesta, pluralitatea de sensuri a celulelor armonice nu reprezintă un dezavantaj. Alternanţa lor armonică, veşnic sclipitoare şi cu valori de cele mai multe ori imprecis delimitate, constituie mai degrabă unul din farmecele principale ale desfăşurărilor melodice.

Este instructiv pentru noi de a verifica modelele melodice alcătuite în cadrul primului *Exerciţiu*, sub raportul conţinutului de celule. Chiar şi în acest tip de melodii de ritmică rudimentară, vom putea găsi alcătuiri celulare, fie sub forma unui interval figurat al grupei A, prin succesiunea a două sunete, fie sub forma în care racordarea intervine de-abia la cel de-al treilea sunet, întrerupînd sau completînd punctele finale ale acestei celule prin progresii de secunde — respectiv intervale din grupa B. Vom recunoaşte acuma în mod clar imposibilitatea de a inventa o linie melodică lipsită de orice conţinut armonic. Oricît de multe intervale figurate din grupa B s-ar succeda nemijlocit, întotdeauna se va forma o racordare armonică la interval din grupa A, respectiv o celulă armonică — şi aceasta după cel mult 2—3 sunete,

socotite de la un punct de plecare dat. Dacă nu putem opune nici o piedică acestei tendințe firești a sunetelor, avem totuși puterea s-o dirijăm. Nu trebuie să permitem sunetelor să se strîngă în mod întîmplător sub formă de celule, numai în virtutea ponderii sau a succesiunii lor ; dimpotrivă, locul și împrejurările de formare celulară urmează a fi determinate de către noi. Ne-am dat seama însă că limitele acestor celule nu pot fi trasate întotdeauna în mod clar și că, în cadrul numărului total de celule posibile ale unei linii melodice, unele din acestea au o importanță mai mare față de celelalte, necesitînd deci o anumită delimitare. Prin urmare, vom avea grijă, la alcătuirea melodiilor, ca aceste puncte armonice principale să se evidențieze fără echivoc în audiție, rămînînd ca limitele neprecise, ca și situațiile neclare să revină secțiunilor mai puțin importante ale melodiei.

Or, prin acest fapt al formațiunilor celulare din cuprinsul melodiilor, apare pe deplin lămurită regula 5, al cărei conținut îl reamintim : sunetul final al unui model melodic, omogen desfășurat și cu valori întregi, nu poate fi precedat decît de anumite sunete, limitate ca număr. Și anume, dacă sunetul final va fi precedat de cvinta sa inferioară sau de cvarta sa superioară, formațiunea celulară care intervine între acestea și sunetul final ne-ar putea îndemna să considerăm penultimul sunet drept element principal, respectiv fundamentala celulei, iar sunetul final — numai o completare a acesteia. Numai atunci se va realiza fără echivoc senzația unei încheieri formale și tonale cînd sunetul final va fi izolat de toate grupările de sunete care i-ar putea prejudicia efectul de cadență.

Să privim în continuare desfășurarea exemplului nostru (113) și să urmărim cum se comportă urechea față de această desfășurare. După *do*^{2} din măsura a treia, ea va găsi închisă celula armonică o dată cu primul sunet din măsura a patra (*do*^{2} — *la*^{1}), trebuind însă să-și schimbe imediat impresia la sunetul următor, cînd va auzi o conectare intervalică mai bună, respectiv 4 (*do*^{2} — *sol*^{1}). Cu ocazia penultimului sunet al măsurii a patra (*fa*^{1}), urechea va face o nouă descoperire — după ce se fixase în prealabil pe celula *la*^{1} — *fa*^{1} : ea nu va percepe un interval figurat, ci un întreg acord, adică figurația trisonică *fa*^{1} — *la*^{1} — *do*^{2}. Iar dacă va ajunge chiar la *re*^{1} din măsura a cincea, ea va găsi, în ordine succesivă : celula *re*^{1} — *fa*^{1}, o altă celulă *re*^{1} — *sol*^{1}, trisonul figurat *re*^{1} — *fa*^{1} — *la*^{1} și, în sfîrșit, acordul figurat de septimă *re*^{1} — *fa*^{1} — *la*^{1} — *do*^{2}. Or, tocmai acest acord de septimă va fi resimțit ca racordare principală, întrucît este cuprins între sunetul inițial și cel final al întregului grup ; pe deasupra, sunetul final este plasat și pe un timp tare al măsurii, precedînd o cezură — fapt care îi conferă o importanță deosebită. În afară de asta, *la*^{1} (component esențial al acordului de septimă menționat) se află, de asemenea, pe un timp tare al măsurii.

Această experiență poate fi, și ea, utilizată în munca noastră sub forma unei reguli.

REGULA 44

În afară de celulele armonice, melodiile prezintă și racordări armonice mai mari, care constau din trisonuri figurate precum și din figurarea unor alte acorduri, ușor inteligibile. Aceste grupări armonice asamblate vor purta denumirea de *cîmpuri armonice*.

Amănunte în privința acestor cîmpuri armonice vor fi date în cadrul *Exercițiului 7*. Pentru evitarea oricărei confuzii, vom adăuga că la aceste cîmpuri este vorba exclusiv de armonii formate de înseși sunetele melodiei, și nicidecum de acele armonii care se adaugă unei melodii sau care s-ar crea prin desfășurarea concomitentă a mai multor melodii.

TEMA 25

Se vor indica celulele și cîmpurile armonice care s-au creat în melodiile realizate în decursul *Exercițiilor 3* și *4* (respectiv în vocile II mișcate ale temelor).

Ori de cîte ori este vorba de „melodii" în cadrul acestor teme, ne referim întotdeauna la vocile adăugate, împodobite și notate cu simbolurile **S, P, Î, a** și **A,** și nicidecum la modelele melodice.

Atît celula cît și cîmpul armonic au întotdeauna tendința de a frîna desfășurarea melodică — și aceasta datorită forței lor coezive ce se extinde pe cuprinsul mai multor sunete. Ele constituie, în cadrul permanentei tendințe de avansare a desfășurărilor melodice, acele porțiuni de zăbovire plăcută, de frumusețe contemplativă, oricît de sporadice ar fi aceste întîrzieri ale desfășurării. Am cuprins deja în munca noastră (sub forma simbolurilor de **S, P, Î, a** și **A**) grupurile de sunete cu impuls de avansare și cu acțiune opusă zăbovirilor ; cu altele de același fel vom mai face cunoștință. Să avem deci întotdeauna în vedere că în cadrul melodiilor, se găsesc două grupări de sunete :

a) una cu tendință de întîrziere : celula și cîmpul armonic ;

b) una cu tendință de accelerare : **S, P, Î, a** și **A,** precum și formulele melodice amintite, urmînd încă a fi explicate.

Ca și în cazul **S** și **P,** este posibilă recunoașterea fără echivoc a **A** chiar la o singură voce, fără contracararea armonică a unei a doua voci. Aceste formule intervin ca diviziuni melodice față de grupările armonice compacte ale celulelor și cîmpurilor. Fiind componente subordonate, premergătoare și intercalate limitelor ce-

lulare sau sunetelor acordice ale unui cîmp, aceste formule melodice lărgesc grupările armonice. (Ce-i drept însă, prin adăugarea unei a doua voci, semnificația armonică a acestor anexe se poate modifica total.) În cele mai multe cazuri însă **A** necesită și ea contra-ponderea armonică a unei alte voci ; în acest fel, ea se va comporta întocmai ca întîrzierea, care nici nu poate fi interpretată ca atare fără o voce adăugată, avînd — fără aceasta din urmă — cel mult efectul unei particularități ritmice a melodiei.
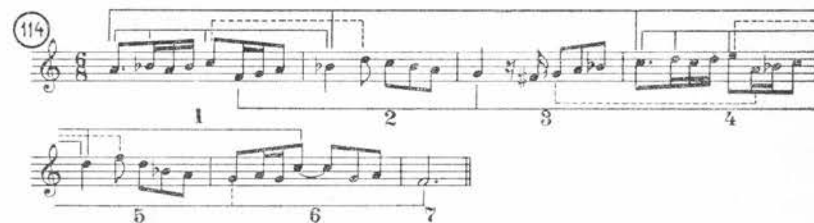
În cel mai bun caz, atît celulele și cîmpurile, pe de-o parte, cît și **S, P, Î, a** și **A**, pe de alta, nu vor constitui decît o alcătuire mai mult sau mai puțin utilizabilă și frumoasă de sunete ; ele însele nu conțin nici un fel de factor coercitiv care să le impună vreo ordine de succesiune, distanțare sau chiar de acuitate. Or, pentru realizarea unei atari rînduiri, există iarăși două mijloace : unul cu efect de întîrziere, celălalt de accelerare.

Primul din aceste mijloace este deopotrivă de ușor inteligibil și aplicabil. El constă în revenirea permanentă a unui sunet. Este explicabil faptul că un asemenea sunet (care unește ca un ax variatele celule, cîmpuri și formule) va crea o conectare foarte strînsă, ce se va referi în primul rînd la registrul melodiei. Dar se poate recunoaște, la fel de ușor, și primejdia care reiese din vigoarea de atracție puternică a unui astfel de sunet repetat : el va putea stînjeni melodia în avîntul ei, nimicind totodată orice desfășurare ce fusese realizată prin alte mijloace. Se recomandă deci o deosebită prudență la folosirea acestui liant în alcătuirea melodiei. Efectele sale pot fi excepționale atunci cînd prin melodie se urmărește exprimarea unei atmosfere de mare calm, de trainică statornicie sau de rigiditate searbădă — și tot astfel, dacă structura unei piese reclamă fixarea pe un punct anumit. Efectul va fi însă îngrozitor și destructiv dacă repetarea sunetului se va efectua cu stîngăcie sau dacă o astfel de revenire sonoră s-ar aciui pe nesimțite, anihilînd mișcarea întocmai ca o otravă lentă. Încă în primul nostru exercițiu am ținut să evităm sunetul de schimb, întrucît ar fi deranjat desfășurarea, datorită duratei mari a sunetelor folosite (după cum știm, în cazul duratelor mici el se manifestă inofensiv) — menținînd însă, pe de altă parte, coeziunea melodiei prin identitatea sunetului inițial cu a celui final. Ambele măsuri luate atunci pot fi înțelese acuma în lumina noilor cunoștințe dobîndite : ele urmăresc să evite prejudiciile și să asigure totodată avantajele care rezultă din folosirea sunetelor repetate în cadrul melodiilor.

Pentru aplicarea acestui mijloc nu este nevoie de nici o regulă specială. Trebuie observat doar că și importanța acestuia poate fi sporită sau diminuată, în funcție de dimensionarea duratelor pentru sunetele repetate, precum și de situarea acestora — ca timpi — în măsură.

TEMA 26

Se vor căuta în melodiile de teme ale *Exercițiilor* 3 și 4 sunetele ce se repetă, apreciindu-se totodată efectul lor, bun sau rău.



În scopul recunoașterii celui de-al doilea mijloc de reglementare a rînduirii melodice, vom examina melodia de mai sus. Observăm mai întîi o linie de unire ce se întinde de la prima măsură la a doua, cuprinzînd (independent de rînduirea pe măsuri și motive sau de formule armonico-melodice) punctele culminante ale melodiei. Această linie de unire parcurge traseul de la *la*[1] spre *si bemol*[1], iar de aci spre *do*[2], întorcîndu-se la *si bemol*[1]. Se recunoaște astfel, într-o măsură oarecare, principiul ordonator în acest mers ascensional și descendent al progresiilor de secunde mari și mici, mers supraordonat restului de proces linear : este *progresia de secunde*. Este adevărat că misiunea acesteia nu se epuizează o dată cu înșirarea de sunete strict alăturate în forma de lanțuri strînse de secunde ; efectul progresiei se extinde asupra unor legături de natură mult superioară. Dincolo de microprogresia noastră de secunde (*la*[1] — *si bemol*[1] — *do*[2] — *si bemol*[1]), se desfășoară o legătură mai mare, care se conectează la primii timpi tari din măsurile 1, 2, 4 și 5, sfîrșind apoi la *do*[2] sincopat din măsura 6. (Progresiile de secundă mai mici, cu desfășurare auxiliară și însemnate printr-o linie punctată, nu stînjenesc în nici un fel progresia principală ; poziția apropiată a componentelor lor le conferă o pregnanță moderată, în afară de faptul că nici nu ocupă prea des punctele marcante ale melodiei.) În continuare, mai remarcăm o importantă progresie de secunde care cuprinde sunetele cele mai grave ale melodiei : ea pornește de la *fa*[1] din prima măsură înspre *sol*[1] dintr-a treia, zăbovind apoi aci și coborînd, în final, pe ultimul sunet al melodiei.

REGULA 45

Spre a organiza o desfășurare melodică inteligibilă chiar la folosirea cea mai complicată de sunete, progresii și ritmuri, se va proceda

la axarea punctelor ei principale într-o serie de progresii ascendente şi descendente de secunde (progresia de secunde). Aceste progresii pot fi începute şi terminate în orice punct al melodiei, nefiind necesară desfăşurarea lor neîntreruptă.

REGULA 46

Dacă se pot stabili mai multe progresii de secunde, vom considera ca mai valoroase pe acelea ale căror puncte izolate coincid cu sunetele cele mai importante ale melodiei sau care se află situate pe timpii tari ai măsurilor.

REGULA 47

De cele mai multe ori se va putea alcătui o progresie de secunde din seria sunetelor acute, în timp ce o alta va cuprinde sunetele cele mai grave ale melodiei. Între acestea două se vor mai putea desfăşura (sau trece în progresiile principale) şi alte progresii de secunde.

REGULA 48

Distanţa dintre sunetele unei progresii de secunde poate fi oricît de mare. Într-un loc progresia poate fi constituită din trei sunete consecutive ; în altul, se pot afla chiar mai multe măsuri între două din sunetele sale. O succesiune de distanţe uniforme răpeşte melodiei orice tensiune, iar înşiruirea consecutivă de secunde are efect de gamă, şi nu de progresie de secunde.

Ca premisă pentru crearea de progresii corecte de secunde contează, fireşte, respectarea regulilor de pînă acuma în ce priveşte alcătuirea melodiilor. Pentru a nu ne rătăci în mulţimea noilor experienţe, vom renunţa, în cadrul acestui *Exerciţiu*, la invenţia de melodii noi ; vom prelua însă pe cele din *Exerciţiile* precedente, considerîndu-le drept model pentru încercările noastre.

Nu trebuie, în nici un caz, să considerăm progresia de secunde drept mijloc universal, a cărei simplă prezenţă să ateste valoarea unei melodii ; şi nici nu se poate recontura întotdeauna, cu ajutorul ei, o linie melodică nesatisfăcătoare spre a deveni satisfăcătoare (deşi în cele mai multe cazuri acest lucru este posibil). Ba mai mult, se poate întîmpla chiar ca progresia de secunde să apară doar în fragmente extrem de mici şi să rămînă neobservată, în cazul unei reliefări mai puternice a cîmpurilor armonice (vom mai face cunoştinţă cu astfel de cazuri). Deseori, nu se poate constata vreo progresie de secunde şi în cazul unor melodii foarte bogate în secvenţe ; aici, coeziunea urmează a fi determinată în alt mod, şi anume, tocmai prin repetarea secvenţială de grupuri de sunete. Dacă însă progresia de secunde se află prezentă fără echivoc în cadrul unei melodii (şi dacă desfăşurarea nu este

prea stînjenită prin folosirea sunetelor repetate), deţinem cel puţin garanţia unei evoluţii ferme şi neabătute a melodiei respective. În consecinţă, progresia de secunde va fi considerată exclusiv drept mijloc de control pentru impulsul pur melodic al unei serii de sunete. În ce priveşte celelalte particularităţi ale melodiei (în special despre cele armonice), ea nu ne va putea spune nimic.

Întrucît desprinderea progresiei de secunde nu trebuie asemuită cu un etalon infailibil (ca de altfel şi determinarea de celule şi cîmpuri armonice), aprecierea de ultimă instanţă în cazurile unde nu va exista unanimitate de păreri asupra existenţei şi desfăşurării acestei progresii va reveni întotdeauna gustului personal. Indiferent însă cum s-ar face această apreciere (fie că se stabileşte doar o singură progresie sărăcăcioasă, fie că pot fi găsite şi cinci temeinice de acest fel), progresiile de secunde trebuie întotdeauna înţelese drept serie de sunete inteligibilă şi raţională.

TEMA 27

Se vor indica progresiile de secunde din melodiile deja folosite pentru cercetare în cele două teme precedente.

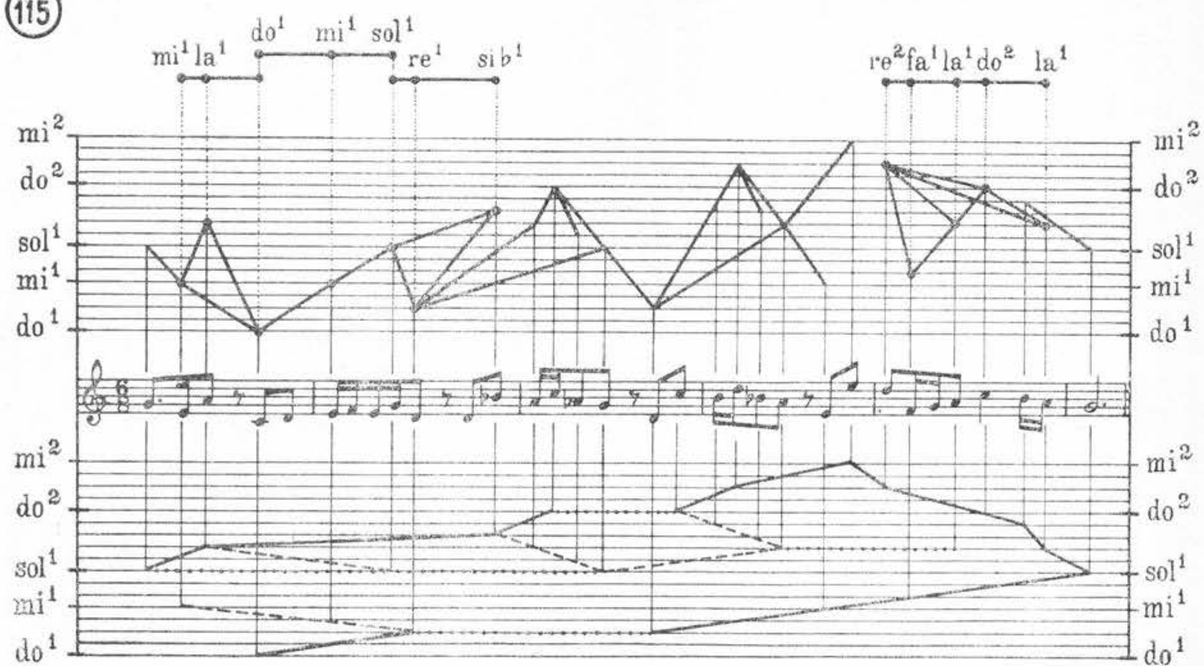
C

Exemplificări — tip

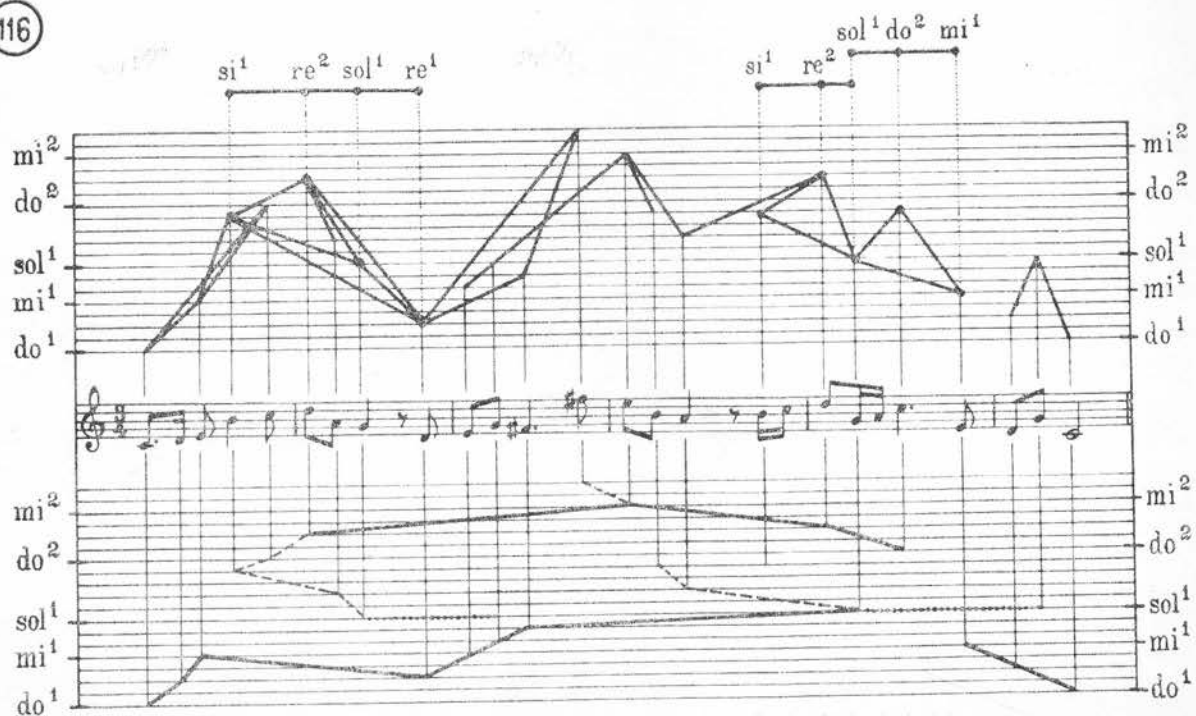
Următoarele trei exemplificări vor demonstra felul în care auzul se adaptează proceselor armonice şi melodice ale unei melodii ; el se va strădui întotdeauna să formeze grupuri coerente din sunetele melodiei, fie că acestea s-ar naşte prin coeziune armonică (celule, cîmpuri), fie prin conectare melodică (progresia de secunde). Pentru o mai bună reprezentare, melodiile au fost încadrate încă o dată într-un sistem de linii, deasupra şi dedesubtul portativului, revenind astfel fiecărui semiton (din cuprinsul întregului ambitus al melodiei) cîte o linie proprie. În sistemul de deasupra au fost trecute celulele şi cîmpurile armonice. Linia dintre două puncte (sunete) indică faptul că cele două sunete pe care le uneşte formează o celulă armonică. Cîmpurile armonice au fost încă o dată indicate — deasupra sistemului grafic — prin denumirea sunetelor din care sînt formate.

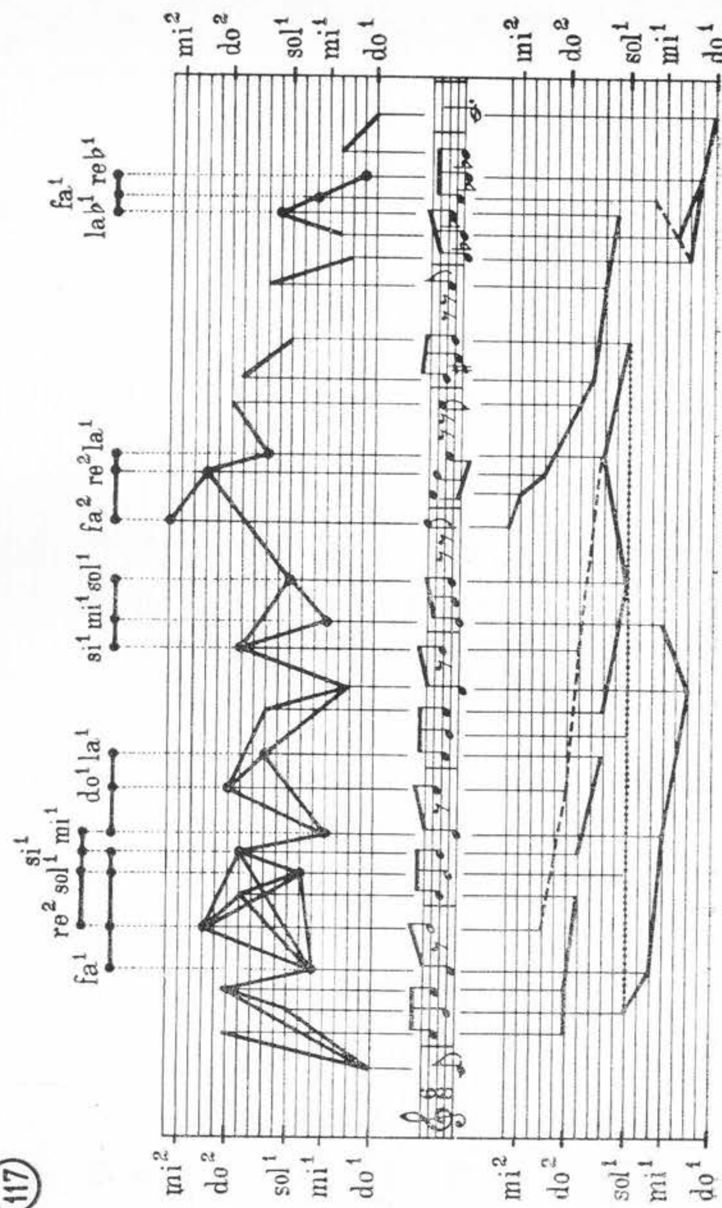
Sistemul dedesubt ne indică sunetele repetate, precum şi progresiile de secunde. Progresiile principale de secunde au fost însemnate cu o linie neîntreruptă, cele mai mici cu o linie întreruptă (- - - - - -), iar legătura datorită sunetelor repetate este redată printr-o linie punctată (. . . . . . .).

Ex. 1


115
mi¹ la¹
do¹ mi¹ sol¹
re¹ si♭¹
re² fa¹ la¹ do² la¹
mi²
do²
sol¹
mi¹
do¹

Ex. 2


116
si¹ re² sol¹ re¹
si¹ re²
sol¹ do² mi¹
mi²
do²
sol¹
mi¹
do¹



Aceste exemple servesc exclusiv pentru a lămuri elevului, prin *observare*, natura legăturii armonice şi melodice din cuprinsul melodiilor. El nu este obligat să le intoneze, dar nici să alcătuiască melodii la fel de complicate ca acestea. Ele au fost prevăzute în mod intenţionat cu adaosuri mai îmbelşugate de tot felul, cu scopul ca varietatea relaţiilor dintre sunete să iasă cît mai mult în evidenţă.

După ce aceste însemnări au fost minuţios verificate pe hîrtie, se va urmări prin parcurgere la pian fiecare raport armonic şi fiecare progresie de secunde în parte. Apoi, bucăţile vor fi cîntate în tempo corect, cu care ocazie se va constata că urechea nu mai este în stare să perceapă toate raporturile indicate. Tempoul mai mişcat nu permite sesizarea exactă a detaliilor ; ritmul (care fusese mai puţin sesizabil într-un tempo lent) devine pregnant şi distrage atenţia de la fenomenele armonice şi melodice. În afară de aceasta, urechea are şi o voinţă proprie : ea percepe drept importante doar acele raporturi pe care i le indică raţiunea, celelalte devenind secundare — iar în cazul unui tempo rapid, este suficientă sesizarea conştientă a celor mai importante raporturi, chiar şi pentru cea mai ageră minte. În ce priveşte pe executantul şi auditorul atent, trăsăturile armonice şi melodice se vor desprinde acuma în mod deosebit de distinct ; el va înţelege mersul lor concomitent şi alăturat, corect şi plin de sensuri. Dacă avusese cumva impresia că s-ar putea desluşi progresii de secunde şi cîmpuri armonice din orice amestec întîmplător de sunete sau că s-ar putea culege anumite sunete şi potrivi laolaltă oricum, va simţi acuma că — în ciuda unei oarecari libertăţi de alegere de care dispunem — nu există decît foarte puţine posibilităţi de alcătuire a unui cîmp sau a unei progresii de secunde care să poată prezenta cuvenita corectitudine, atît în propria lor structură, cît şi în raportul cu grupările învecinate. Căci urechea percepe progresii de secunde şi înlănţuiri armonice numai acolo unde acestea există efectiv — şi nu acolo unde am dori să le auzim. Ce-i drept, auzul este foarte generos în a percepe, la o audiţie atentă şi răbdătoare, lucruri pe care le-a omis la o parcurgere grăbită, dar el nu se lasă înşelat.

O dată înţeleasă logica alcătuirii melodice (corectitudinea progresiilor de secunde credem că a fost perfect înţeleasă, iar despre înlănţuirile celulelor şi cîmpurilor vom mai vorbi), elevul nu trebuie nicidecum să creadă că, prin folosirea conştiincioasă de cîmpuri armonice şi progresii de secunde, talentul ar putea fi înlocuit prin atenţie sau inspiraţia prin calcul iscusit. O melodie elaborată după toate regulile unei munci severe nu se adresează neapărat simţirii — în schimb însă, într-o melodie convingătoare, vom putea găsi întotdeauna raporturi armonice şi de secunde pline de sens. Includerea cunoştinţelor dobîndite aci, în munca propriu-zisă de invenţie, se poate efectua cu totul

nefortat. Nu este necesar de a axa, de-acum înainte, orice melodie pe cîmpuri armonice şi progresii de secunde prestabilite ; în schimb însă, controlul şi corectarea ulterioară vor fi întotdeauna avantajoase. Lucrul cel mai bun este de a cerceta mai des muzica cotidiană de tot felul după criteriul structurii ei melodice. Încă de la primele încercări, vom rămîne uimiţi cît de mult se confirmă frumuseţea şi corectitudinea, prin progresii la fel de frumoase şi corecte, şi în ce măsură covîrşitoare muzica proastă îşi demască platitudinea şi lipsa de logică, prin searbăda şi nefireasca înşiruire de progresii de secunde, de celule şi cîmpuri. De-abia după ce această experienţă a fost făcută de cîteva ori în şir, munca proprie se va orienta, fără efort, spre ţelul structurării logice a melodiei. Sentimentul de siguranţă în alegerea celei mai bune şi adecvate căi va deveni cu timpul atît de ferm, încît inspiraţia va corespunde, încă de la bun început, tuturor cerinţelor unei logici melodice.

EXERCIŢIUL 6

Melodica lărgită (Încheiere)

Ar mai fi cîte ceva de adăugat la capitolele privind formulele melodice. În primul rînd, nu s-a spus încă totul despre formulele prezentate ; într-al doilea, mai există şi altele cu care urmează de-abia să facem cunoştinţă. Toate acestea vor avea loc în cadrul *Exerciţiului 6*. Spre deosebire de *Exerciţiul* precedent, care ne-a stimulat mai mult gîndirea prin mulţimea sa de consideraţii teoretice decît să ne înarmeze cu material de lucru practic, ne vom afla acuma în faţa unui număr mai mare de teme.

A

Materialul de lucru

Vom porni din nou de la scriiturile la două voci de tipul notă contra notă, aşa cum ne-au fost date în *Exerciţiul 2*. Şi aşa după cum adăugasem — în *Exerciţiile 3 şi 4* — acestor alcătuiri respectivele **S**, **P**, **Î**, **a** şi **A**, le vom circumscrie din nou cu alte formule melodice.
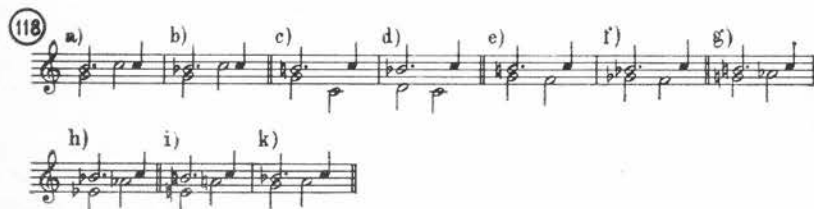
B

Procedeul de lucru

Cu privire la întîrziere, mai trebuie completat că nu mai este necesar, de acum înainte, ca aceasta să fie reprezentată exclusiv prin valori de notaţie înjumătăţite. Întîrzierea poate apărea cu orice durată,

presupunînd bineînțeles că se respectă raporturile metrico-ritmice prevăzute prin regulile 38 și 40.

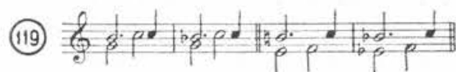
În afară de asta, Î poate fi rezolvată și suitor, nu numai coborîtor ; or, prin acest lucru regula 39 devine caducă :



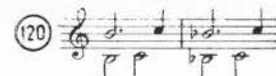
REGULA 49

Dacă în vocea superioară Î este rezolvată suitor, intervalul de rezolvare poate fi (1) , (8) , (5) , (3) sau (23) . În toate aceste cazuri însă, rezolvarea trebuie efectuată printr-o progresie de 2 sau 1\2.

Formele *a*, *b* și *k* ale exemplului 118 au o sonoritate foarte dură, întrucît în scriitura la două voci nu dispunem de nici un mijloc pentru a îndulci stridențele suprapunerilor de (12) și (2) . Nu se poate obiecta însă nimic împotriva folosirii lor. Dacă dorim să alcătuim o scriitură bazată exclusiv pe sonorități frumoase și netensionale, aceste Î nu-și mai au rostul.
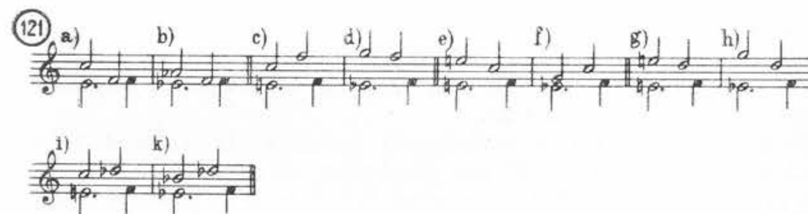


Aceste patru Î cad sub interdicția regulii 24 (paralelisme de (1) și (5)), însă numai la un tempo mai vioi. Într-un tempo larg, sonoritatea puternic tensionată a Î nu va permite efectul paralelismului.



Cazuri ca acesta trebuie evitate sub orice formă.

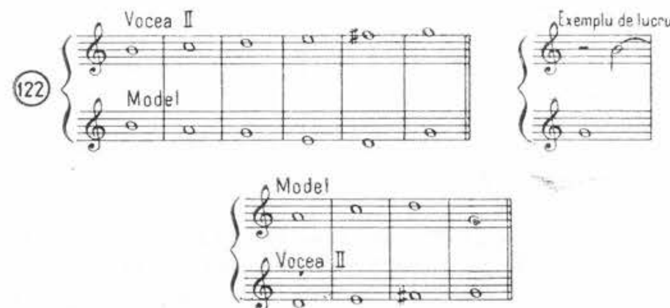
REGULA 50
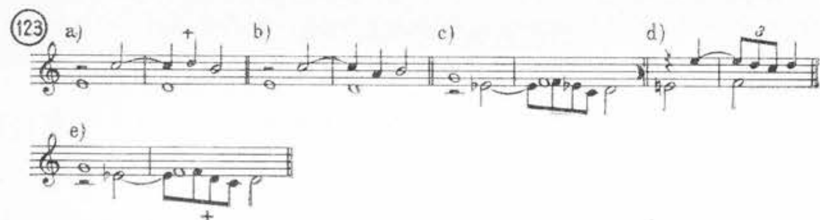
Întîrzierile la vocea inferioară care se rezolvă printr-o progresie de 2 sau 1\2 suitoare pot avea ca interval de rezolvare (1) , (8) , (5) , (56) sau (6) .



TEMA 28

Se vor adăuga în vocea II a exemplului următor întîrzieri cu rezolvare suitoare.





Între **Î** şi rezolvarea acesteia (indiferent dacă se efectuează suitor sau coborîtor) pot fi intercalate unul sau mai multe sunete. Această intercalare se află de cele mai multe ori în raport de secundă față de **Î** (a) sau față de rezolvare (b). În cazul intercalării mai multor sunete, se va efectua repetarea întîrzierii (c) sau se va anticipa sunetul de rezolvare (d), ceea ce ar însemna, pentru ambele cazuri, o slăbire a vigorii lor. În consecință, spre a nu distruge efectul formulei **Î** — rezolvare, se vor da unor astfel de sunete valori mici, mai cu seamă atunci cînd acestea formează cu cealaltă voce intervale din grupa A. Dacă seria de sunete intercalată cuprinde un salt, acesta se va supune indicațiunilor cuprinse în regula 29.

Dacă elevul ar dori să stabilească semnificația tuturor sunetelor intercalate, el ar face neplăcuta constatare că deseori se pot da mai multe interpretări. Astfel, în exemplul 123 de mai sus, notele însemnate cu + pot fi interpretate în chipul următor :

a) *re*² constituie o intercalare între **Î** *do*² şi rezolvarea acesteia, *si*¹, avînd însă o valoare armonică independentă, datorită poziției sale favorabile față de vocea inferioară ; sau, față de, **Î** *do*², *re*² poate fi considerat rezolvarea suitoare a acestuia, fapt prin care *si*¹ — ca fiind un sunet independent de **Î** — ne ajută la formarea intervalului (6). Datorită duratei mai reduse a lui *re*², prima interpretare este mai convingătoare.

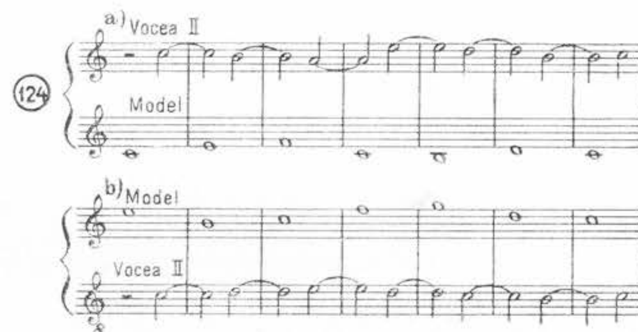
b) *re*¹ este o **a** față de rezolvarea întîrzierii, cu un **S** următor (*do*¹) ; acest *re*¹ poate fi considerat deja ca rezolvare, lucru care nu este, de altfel, prea convingător, datorită poziției sale nefavorabile.

Această posibilitate de interpretare felurită a formulelor melodice (şi care nu se va reduce nicidecum o dată cu adăugarea speciilor ce urmează) îngreunează — ce-i drept — desfăşurarea analizei, însă ea constituie întotdeauna un indiciu de belşug, maleabilitate şi vigoare a melodicii. Elevul trebuie să încerce de pe acuma să se obişnuiască cu posibilitatea mai multor interpretări — urmînd însă să se decidă pentru una singură din ele la lucrările sale scrise ; şi anume, pentru alternativa cea mai convingătoare. Îi putem spune, pentru liniştire, că alegerea sa nu va fi prea dificilă, datorită mijloacelor ajutătoare pe care i le pune la dispoziție *Exercițiul 7*.

TEMA 29

a) În exemplul ce urmează, se vor intercala între întîrzieri şi rezolvări (vocea II) unul sau mai multe sunete, însemnîndu-le pe cele care nu formează — împreună cu modelul — un interval independent al grupei A, făcîndu-se totodată şi marcarea simbolică (**S**, **P**, **Î**, **a**, **A**).

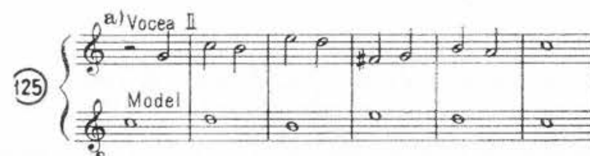
b) În anumite măsuri nu se găsesc întîrzieri. Care sînt acestea ? De ce respectivele sunete nu sînt întîrzieri ?
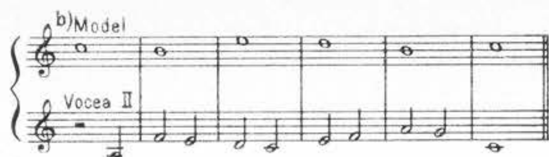


Întrucît **A** poate fi considerată ca o **Î** nepregătită, vom aplica toate prescripțiile suplimentare stabilite pentru **Î** şi apogiaturii. Ea se poate rezolva suitor (în care caz trebuie să atingă intervalele prevăzute şi pentru rezolvările suitoare ale **Î**) ; între **A** şi rezolvarea acesteia se pot intercala sunete ce urmează a fi tratate la fel ca şi intercalările de la **Î**.
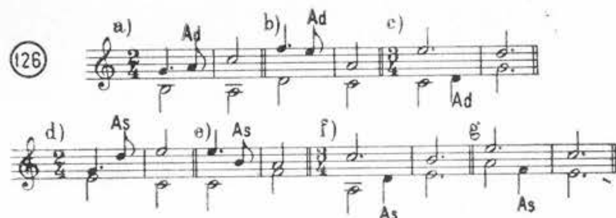
TEMA 30

Se vor intercala sunete între apogiaturi şi rezolvările acestora (vocea II) din exemplul următor, însemnîndu-le ca şi în tema precedentă.





Toate formele melodice arătate pînă acuma se găseau, fiecare în felul ei, într-un raport de secundă față de unul din intervalele principale ale grupei A (singur **P** avea posibilitatea să desfacă această legătură strînsă, datorită înșirării mai multor secunde). În felul acesta însă nu se epuizează nicidecum toate variantele imaginabile de racordări de secunde. Analizînd exemplul următor, vom găsi alte două ipostaze în care se află situat — alături de un interval al grupei A — unul mai strident din grupa B (sau unul de valoare mai redusă din grupa A), ce se formează, printr-o desprindere de secundă, dintr-o armonie mai satisfăcătoare — sau se apropie prin salt de una de acest fel. Ambele cazuri reprezintă variante ale **A**, și anume, *apogiatura prin desprindere* (**Ad**) și *apogiatura prin salt* (**As**) :



Pentru aceste formule sînt valabile următoarele reguli :

REGULA 51

Ad se află la distanță de 1\2 sau 2 față de intervalul grupei A din care s-a desprins și este plasată pe timpul slab al măsurii. Sunetul următor poate fi atins numai printr-un salt.
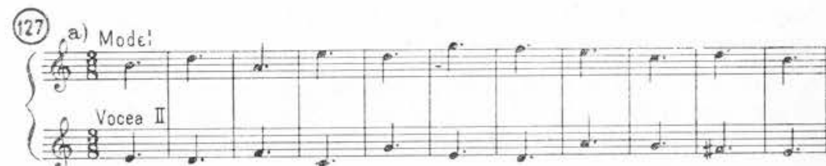
REGULA 52
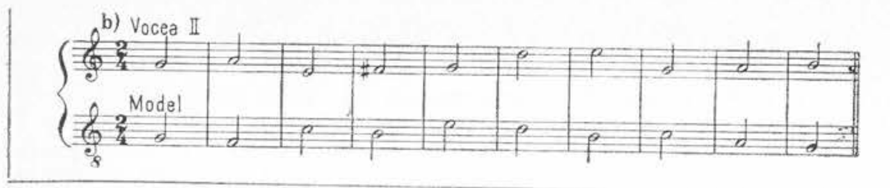
As se află pe timpul slab al măsurii, urmînd unui interval al grupei A, de care este despărțită printr-un salt. Sunetul următor poate fi atins numai printr-un mers de 1\2 sau 2.

Efectul propriu-zis al **Ad** și **As** este realizat numai în cazul unei durate scurte. La o durată mai mare, aceste apogiaturi devin, ca toate celelalte formule melodice, componente ale unor intervale independente, trebuind deci tratate conform prescripțiilor știute ; sau, pur și simplu, ele nu sînt încă utilizabile pentru noi (în cazul în care aparțin unor intervale din grupa B). În forma lor cea mai atenuată, și anume, atunci cînd împreună cu cealaltă voce creează un interval din grupa A, ele cunosc o pierdere a caracterului pregnant de apogiatură, chiar dacă durata lor este mică, asemuindu-se, pînă la confundare, cu **a.** Dar chiar și în cazul cînd reușesc să formeze cu cealaltă voce intervale din cele mai valoroase ale grupei A (⑤ sau ④), este recomandabil (dacă nu contravin criteriului de durată) ca **Ad** și **As** să fie interpretate drept alcătuiri independente, întrucît aspectul armonic al compoziției se simplifică simțitor prin aceasta (a se vedea, în legătură cu asta, explicațiile respective despre **S** din *Exercițiul 3*). Forma cea mai stridentă de **Ad** și **As** (în care particularitatea lor se vădește pe deplin) este aceea de component al unui interval din grupa B sau al unui triton. În această situație, ele abrogă regula 29, atît de importantă în privința saltului (care însă rămîne valabilă și în continuare), putînd produce cu ușurință o oarecare instabilitate în structura solidă a scriiturii. Se recomandă deci prudență la folosirea acestor sunete fermecătoare, stridente și descoperite. Ele să nu fie folosite prea des și să aibă întotdeauna o durată redusă. **Ad** și **As** pot apare și ca părți componente ale grupărilor de sunete intercalate între **Î** (**A**) și rezolvare. Sunetele care se află între **Î** și rezolvare în exemplul 123 (*a* și *b*) pot fi considerate, în felul acesta, drept **Ad,** respectiv **As.**

TEMA 31

Se vor prevedea vocile II din exemplul următor cu **Ad** și **As** (atenție la paralelismele de ⑧ și ⑤ !).

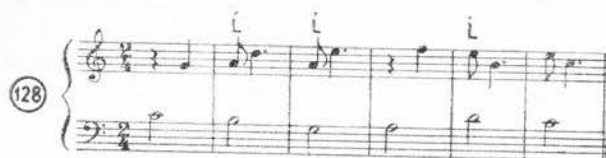




În încheiere, urmează încă două formule, a căror înlănţuire de secundă cu sunetele învecinate este parţial sau chiar total anulată. Acestea sînt: *sunetul liber accentuat* (**Ĺ**) şi *sunetul liber neaccentuat* (**L**).

REGULA 53

Ĺ se află pe un timp mai avantajos al măsurii decît sunetul său următor (care aparţine unui interval al grupei A), are o durată scurtă (lucru important!) şi este părăsit printr-un salt. În cazul lui mai există măcar un raport de secundă faţă de sunetul premergător:



La **L** însă, acest raport nu mai există. El (**L**) se află întotdeauna pe un timp mai dezavantajos decît sunetul său următor (care aparţine unui interval al grupei A), este atins şi părăsit prin cîte un salt:



Împreună cu cealaltă voce, **Ĺ** şi **L** alcătuiesc, de cele mai multe ori, un interval din grupa B sau un triton.

Ĺ este o variantă a **A**, deosebindu-se de aceasta din urmă prin saltul pe care îl face pînă la „rezolvare". S-ar spune că **L** rezultă din întîlnirea dintre **Ad** şi **As**. În multe privinţe el se aseamănă şi cu un **S** — şi anume, atunci cînd sunetul care îi urmează este identic cu acela care îi precede. Acest tip de **L** (este vorba de acela asupra căruia atrăsesem atenţia în *Exerciţiul 3*, la pagina 56) se deosebeşte de un **S** cu salt prin aceea că datorită lui se constituie alte armonii cu caracter de figurare trisonică.

Ca şi **Ad** şi **As**, **Ĺ** şi **L** abolesc şi ele regula de salt (29); chiar şi regula 30 devine cu totul inoperantă faţă de aceste două formule melodice libere.

Este nevoie de o oarecare îndemînare spre a putea întrebuinţa aceste două formule, astfel ca ele să nu stînjenească desfăşurarea melodică a sunetelor. Din fericire, aplicabilitatea lor este limitată (deseori **Ĺ** şi **L** nu permit afirmarea echilibrului melodic, fiind întotdeauna mai degrabă caracteristice decît frumoase), datorîndu-şi menţionarea, la acest moment prematur al cursului nostru, mai curînd străduinţei noastre de a ne încheia în mod provizoriu munca cu aceste formule melodice; în nici un caz însă, aceasta nu vrea să însemne un îndemn la folosirea lor prea frecventă. Ca atare, elevul le va utiliza numai atunci cînd se vor acomoda fără dificultăţi mediului lor înconjurător. În afară de asta, se cere ca ele să poată fi precis şi fără echivoc explicate de fiecare dată cînd vor fi folosite, evitîndu-se confundarea lor cu alte fenomene.
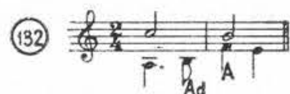
Mai rămîne de menţionat că nu este absolut necesar ca formulele să fie ataşate, de ambele părţi, unor intervale independente ale grupei A. Am văzut doar felul în care mai multe pasaje consecutive realizează completarea unor trasee libere dintre sunete „bune"; în afară de asta, şi conducerile melodice de tipul gamei, formate dintr-un amestec de **P** şi **A**, precum şi sunetele intercalate între **Î** sau **A** şi rezolvare, reuşiseră să se descătuşeze din strînsoarea intervalelor înconjurătoare ale grupei A. Mai există şi alte cazuri în care diverse formule se înşiră strîns între ele. Deseori se amestecă sunete de schimb cu **A**, **Ad** sau **As**:



Sunete de pasaj apar în strînsă legătură cu **Ad**:



Ad şi **A** se succed în mod nemijlocit :



Dacă deja **A** şi, mai mult încă, **Ad, As, Ĺ** şi **L** puteau provoca — fiecare în parte şi în anumite împrejurări — o instabilitate puternică a edificiului nostru melodic şi armonic, este lesne de înţeles că la o aglomerare de formule creşte şi pericolul unei totale prăbuşiri în confuz şi în neantul sonor necontrolabil. De aceea, elevul este obligat să folosească amestecurile de formule numai în măsura în care le poate declara drept satisfăcătoare.
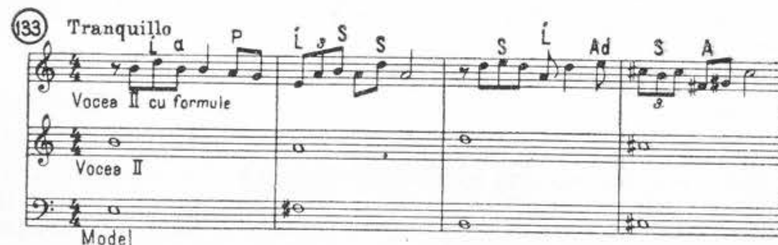
Prin aceasta am parcurs, pînă aici, toate formulele melodice posibile şi la care sîntem avizaţi datorită felului nostru sever de scriitură la două voci. Însă condiţiile acestora nu sînt valabile pentru toate modalităţile de scriitură. Vom vedea că în situaţii mai complicate şi folosind un material care se supune mai greu scriiturii la două voci (şi mai ales în cazul celei la trei sau mai multe voci), aceste formule înţeleg să se acomodeze unui alt mediu înconjurător, fără a-şi pierde însă structura.
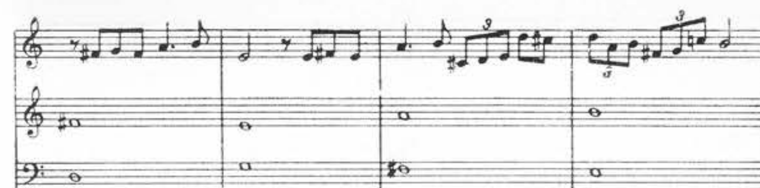
C
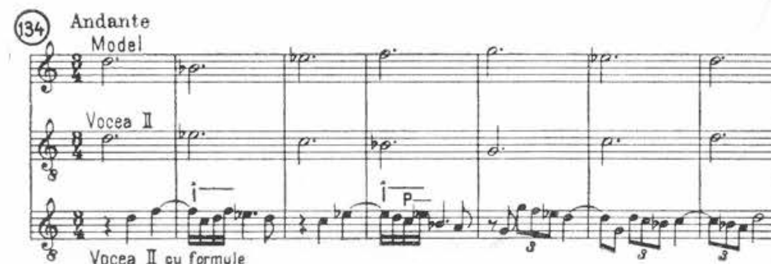
Exemplificări — tip
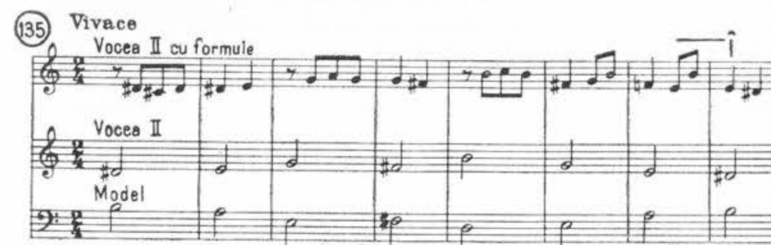
TEMA 32

Se vor explica formulele melodice ale exemplelor următoare, adăugîndu-li-se simbolurile de **S, P, Î, a, A, Ad, As, Ĺ** şi **L.**









TEMA 33

Vocea II fără broderii din exemplele de mai sus se va înviora prin introducerea de formule melodice, într-un mod diferit de cel arătat în exemplu. Fiecărei formule i se va adăuga simbolul corespunzător.

TEMA 34

Se vor lua rezultatele *Exerciţiului 2* şi se vor adăuga la vocea II formule melodice, notîndu-le cu simbolurile cuvenite.

TEMA 35

Se vor inventa noi scriituri la două voci de tipul notă contra notă, prevăzîndu-se vocea II a acestora cu formule melodice, notate cu simbolurile respective.

EXERCIȚIUL 7

Conexiuni tonale

În decursul ultimelor patru *Exerciții* am rezervat atîta spațiu cunoștințelor privind acțiunea forței melodice, încît ar fi potrivit — chiar numai de dragul variației — să ne îndreptăm atenția, în acest de-al șaptelea *Exercițiu*, din nou asupra fenomenelor armonice. Mai cu seamă că sîntem și obligați s-o facem, întrucît am ajuns la un punct din care nu vom putea continua urmărirea pînă la capăt a acțiunii elementelor melodice ale scriiturii la două voci decît dacă vom apela la noi experiențe de ordin armonic. Atingem anume acea zonă unde forțele armonice și melodice, care converg dintr-atîtea direcții felurite, își împletesc în așa măsură firele lor de țesătură, încît noi — cercetînd structura acestor fire — nu le mai putem separa. Prin adîncirea cunoștințelor armonice vom descoperi totodată și noi învățăminte pentru construirea melodiilor ; și viceversa, experiența dobîndită pînă acuma în domeniul melodic va deveni folositoare și în cel armonic.

A

Materialul de lucru

1. Cercetările și temele *Exercițiului 7* se bazează și ele pe disponibilul, deja cunoscut, de linii și intervale armonice — și anume, tot pe scriiturile la două voci notă contra notă, respectiv rezultatele *Exercițiului 2*.

2. Acestora li se adaugă însă o importantă extindere. Vrem să ne folosim de o proprietate încă nemenţionată a sunetelor, pentru a cărei explicitare se cere un oarecare ocol ; este o cale necesară pentru a lămuri aceste particularităţi şi pentru acei elevi care s-ar desprinde mai greu de domeniul atît de sigur al raporturilor dintre sunetele uşor perceptibile, la fel de uşor ordonabile şi, mai ales, atît de lipsite de echivoc. Într-adevăr, cvinta constituia pînă acuma o simplă noţiune imuabilă şi lipsită de raporturi — indiferent pe care fundamentală ar fi fost plasată şi indiferent de faptul dacă apărea ca interval melodic (5) sau armonic ((5)). La fel se petreceau lucrurile şi cu celelalte intervale. Pentru a le rîndui în interesul trebuinţelor noastre, le înşirasem — în cadrul tabelului de intervale armonice din *Exerciţiul 3* — în aşa fel, ca ele toate să fie aşezate pe acelaşi *sunet grav* (do). Le-am fi putut înşirui, la fel de bine, schimbînd mereu *baza*, de pildă :

*la*¹	*Si*	*re*²	*do bemol*¹	*re*²	
*re*¹	*Fa-diez*	*si bemol*²	*mi bemol*	*si*¹	etc., gruparea valorică —

(5) , (4) , (3) etc. — rămînînd aceeaşi. Începutul unei a treia variante de rînduire l-am văzut în *Exerciţiul 2*. Acolo toate intervalele grupei A aveau aceeaşi *fundamentală*. Semnificaţia acestor diferite serii intervalice ne va fi arătată printr-o comparaţie măruntă.

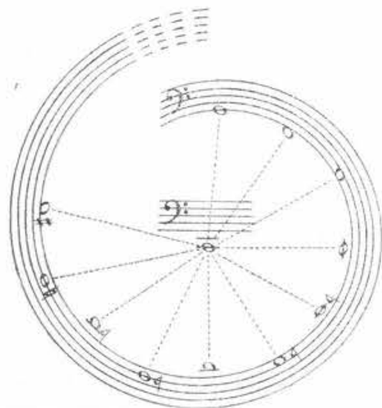
Fiecare din noi avem diverse cunoştinţe ; iar simplul fapt al unui prenume comun este în stare să creeze în conştiinţa noastră o oarecare apropiere. Aceste fiinţe, cu totul diferite între ele, vor fi cuprinse de noi — în mod subiectiv — în diferite grupe ale numelor Petre, Ioan, Maria ş. a., fără ca vreun component al acestor grupe să cunoască vreo schimbare prin aceasta sau să fie influenţat în raporturile sale cu mediul înconjurător. Tot astfel se întîmplă şi cu fiecare cvintă, terţă etc. în parte, situate în toate registrele şi avînd fie forma unui interval armonic, fie pe aceea a unei progresii de sunete. Ele sînt persoanele fenomenului muzical ; fiecare din aceste intervale are fiinţa lui proprie, particularităţile sale specifice, fiind, totodată, nesusceptibil de orice fel de prelucrări. Specificul lor de cvintă, terţă etc. le conferă asemănare cu alte cvinte, terţe etc. situate pe toate treptele posibile, fără a fi legate însă între ele decît prin această simplă asemănare exterioară.

Aceşti numeroşi Petre, Ion, Maria pot fi însă corelaţi prin multiple legături indirecte : activitate profesională, nevoi şi năzuinţe comune, prietenii şi dragoste, toate acestea îi pot regrupa sub alte forme — întocmai precum un sunet grav comun poate constrînge cele mai diferite intervale să urmeze acelaşi făgaş. În sfîrşit, cea mai puternică legătură căreia îi este supus oricine : apartenenţa de familie. Toţi aceşti Petre, Ioan şi Maria mai sus menţionaţi au părinţi, fraţi şi alte rude cu cea mai felurită denumire şi înfăţişare. Nu vom putea aprecia felul şi gradul lor de înrudire după simple impresii senzoriale ; căci chiar şi în cazul oamenilor al căror grad apropiat de înrudire îl cunoaştem, nu vom putea deduce nimic cu privire la o astfel de legătură trainică după simplele lor fapte şi vorbe. Cu toate acestea, ştim că o asemenea legătură există, unindu-i pe oameni cu forţa ei, fără a le cere părerea sau consimţămîntul.

În lumea intervalelor, această apartenenţă de familie îşi are echivalentul în raportul faţă de un sunet fundamental comun. El este sunetul-strămoş, părintele în jurul căruia intervalele se strîng aidoma unei familii puternic ramificate de copii, nepoţi şi strănepoţi. Forţa de rudenie pe care o radiază o fundamentală comună, obligînd la convieţuire intervale de toate mărimile sau felurile şi reglementînd desfăşurarea lor fără a fi auzită vreodată în mod nemijlocit — această forţă nu este nici cea melodică şi nici cea armonică ; de asemenea, ea nu trebuie privită nici ca însumarea tuturor tensiunilor pe care le creează aceste două forţe — deşi a fost deseori confundată (şi pe drept cuvînt) cu forţa armonică. Deasupra tuturor celorlalte forţe domneşte forţa fundamentalei comune, iar în toate desfăşurările sonore se simte efectul acestui ferment misterios şi ascuns : *legătura tonală*. Ea este atît de omnipenetrantă, încît nu vom reuşi niciodată s-o înăbuşim. Vom putea inventa serii de sunete în care această forţă să apară diminuată, o putem voala, întrebuinţa greşit sau chiar maltrata ; însă n-o vom putea distruge. Chiar dacă am reuşi s-o facem neobservată într-un loc, ea va izbucni cu atît mai puternic într-altul. Cu ajutorul dirijabilelor şi avioanelor ne putem ridica oricît de sus, imaginîndu-ne că am putea fugi de pămînt. Însă forţa gravitaţiei terestre ne va obliga întotdeauna să aterizăm. Or, forţa de legătură tonală nu este altceva decît gravitaţia sub forma cea mai rafinată a acesteia.

Cum arată părintele unei familii tonale și în ce fel își stăpînește el supușii? Să ne imaginăm pe *Do* drept sunet principal (tonal) al unui grup:

(136)



Vom observa că celelalte sunete ale gamei cromatice i se subordonează în următoarea succesiune: *Sol, Fa, La, Mi, Mi bemol, La bemol, Re, Si bemol, Re bemol, Si, Fa diez (Sol bemol)*. Alte sunete principale domnesc peste alte serii, care sînt transpuneri ale acestei serii-model.

Cunosc obiecțiunea pe care o vor face deîndată la această constatare atît cititorii, cît și elevii: „o știam deja; nu este decît seria intervalelor armonice, cu mărunte modificări în ce privește terțele și sextele". Dar este cu totul greșit! Nici nu este vorba aci de intervale armonice. Acela care n-a reușit să deslușească pînă acuma faptul că frînturile materialmente sesizabile ale intervalelor armonice sau melodice coincid cu raporturile abstracte de familie ale sunetelor doar în măsura în care notația noastră (insuficientă pentru asemenea finețe) este nevoită să le reprezinte în alcătuiri similare — acela, zic, ar face bine să se acomodeze neapărat cu această concepție, încă neuzuală pentru el, înainte de a trece mai departe. Poate că această acomodare îi va fi ușurată prin imaginarea intervalelor și a valorii acestora sub forma unor dimensiuni fizice de diverse gradații valorice (cuburi, monede), iar raporturile de înrudire — ca formule matematice sau chimice. Deci, *Sol* din seria noastră model nu reprezintă (în raport cu *Do*) nici un interval armonic — (5), și nici unul melodic — 5, ci este exclusiv expresia raportului de înrudire, a gradului de atracție în care

se află sunetul la distanță de cvintă față de un sunet principal (tonal). Toate sunetele acestei serii, indiferent de ordinea în care s-ar succede, vor fi întotdeauna raportate de către ureche la sunetul dominator principal, *Do* — bineînțeles, în măsura în care îi vom da ocazia să-și manifeste forța de legătură. Nu vom mai percepe deci exclusiv intervale melodice sau armonice, ci vom simți cum acestea se dispun în funcție de un punct central comun, în virtutea unui fel de forță magnetică. Atîta timp cît ne vom mișca pe cuprinsul seriei sale aferente de înrudire, *Do*-ul dominator se va sesiza în permanență prin toate înlănțuirile sonore — care își dobîndesc sensul armonic de-abia datorită acestei coeziuni tonale. Este posibil să urmărim relațiile de înrudire ale lui *Do* (pornind de la *Sol*) și dincolo de ultimul sunet, *Fa diez* (*Sol bemol*). Însă prin aceasta am obține doar sunete care ar reprezenta neînsemnate devieri de la gradele superioare de înrudire (*Fa bemol, Sol diez, Re diez* etc.). Acest lucru ar înmulți materialul nostru de lucru fără a ne aduce vreun profit pe care să-l putem valorifica. Ca atare, vom aplica întotdeauna în locul unor asemenea rude îndepărtate (sau elemente chiar cu totul neînrudite) raporturile mai simple de înrudire. (Amănunte în acest sens se pot găsi în „Partea teoretică").

Puterea dominatoare a sunetului de bază nu se epuizează o dată cu gruparea sunetelor izolate ale seriei sale de înrudire. El atrage în sfera sa tot ceea ce se găsește structurat deasupra acestor sunete care îi aparțin: intervalele armonice construite pe fundamentală (elemente pe care le putem folosi în scriitura la două voci); iar pentru scriitura pe mai multe voci — acordurile de orice fel și cu orice număr de sunete. O astfel de conviețuire și interacțiune a unei familii de sunete, raportată la un sunet de bază (respectiv centru tonal) realizează ceea ce obișnuim să numim modul major-minor („Tonart"). Însă noțiunea de mod major-minor este atît de puțin cuprinzătoare, încît nu va putea acoperi vastul domeniu subordonat (prin seria noastră de înrudire) unui sunet de bază, decît cu ajutorul unor interpretări enarmonice, alterări și transpuneri complicate. Vom numi-o mai degrabă *tonalitate*, dacă vrem să desemnăm întregul complex de legături de rudenie, inclusiv tot ceea ce se află structurat deasupra acestuia; iar sunetul de bază îl vom numi „centru tonal", notîndu-l cu simbolul ⊖.

Seria înrudirilor de sunete este o serie valorică (întocmai ca și seria intervalelor armonice cu grupele lor valorice A și B). Cu cît unul din componentele acestei serii se va afla situat mai aproape de sunetul de bază, cu atît va fi mai înrudit cu acesta; și cu atît mai viguros se va manifesta, la apariția lui, forța de legătură a acestei înrudiri pe tot cuprinsul respectivei scriituri bogate în sunete. Cel mai puternic sprijin, precum și cea mai viguroasă confirmare a sunetului de bază

o constituie primul grad de înrudire ; datorită strînsei sale legături de familie, el mai deține, pe deasupra, și atîta putere proprie, încît este prima dintre rude care se detașează cel mai ușor (în cazul în care nu este constrîns să sprijine sunetul de bază), devenind independent și creîndu-și o familie proprie de sunete. Datorită poziției sale privilegiate din cadrul familiei de sunete, această primă rudă poartă numele de „dominantă" ; o vom nota cu simbolul .

Ruda următoare se află de acuma într-o legătură mai puțin trainică față de ; oricum însă, ea constituie, de asemenea, un sprijin atît de puternic al familiei de sunete, încît poartă denumirea de „subdominantă" (simbolul). Începînd de la subdominantă, valoarea de înrudire descrește din ce în ce pînă la ultimul punct al seriei (respectiv rubedenia situată la distanță de triton față de sunetul de bază), legătura fiind aci foarte slabă, perceptibilă doar la o accentuare deosebită.

Aceste indicații sînt suficiente spre a lămuri ființa tonalității. S-ar mai putea spune multe despre ea, mai ales cu privire la structura ei interioară, precum și despre sarcina importantă care revine — în legătură cu aceasta — înrudirilor de terță și sensibilelor. Însă în sfera limitată a scriiturii la două voci, ne ajung grupările tonale simple, cu atît mai mult cu cît regulile privitoare la desfășurările vocilor și la suprapunerile sonore, ne împiedică să acționăm împotriva sensului și conținutului legăturii tonale.

De acum înainte, vom da acestei serii de sunete cu valoare descrescîndă, în funcție de gradul de înrudire cu centrul tonal în jurul căruia sînt grupate, denumirea de *seria 1* ; și aceasta, datorită forței ei de legătură care domină orice fenomen armonic și importanței ei fundamentale în ce privește desfășurările sonore ale compoziției. Seria descrescîndă de valori armonice (reglementată și comandată de seria 1) pe care o cunoaștem de mult, cu cele două grupe intervalice A și B, va purta de acum înainte (în scopul de a vădi dependența față de ordinea valorică a seriei de înrudire) numele de *seria 2*.

Se va ține deci minte :

137 Seria 1

Grad de înrudire: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

138 Seria 2

Grupa A Grupa B Triton

TEMA 36

Pornind de la diferite sunete de bază (*La bemol, Si, Fa diez* etc.), se vor nota respectivele serii 1.

B

Procedeul de lucru

Este important acuma să depistăm legăturile tonale în piesele noastre la două voci. Nu ar fi prea dificil să determinăm — după un oarecare exercițiu — sunetul principal al desfășurării sonore în micile noastre piese, chiar numai în baza unei impresii auditive superficiale (procedeu care purta, în temele vechilor tratate de armonie și contrapunct, denumirea de „stabilire a tonalității") : totuși, noi nu ne vom încrede într-o astfel de interpretare pur senzorială a proceselor tonale. În primul rînd, fiindcă s-ar putea întîmpla ca, încă în sfera noastră restrînsă de posibilități de scriitură, să apară situații mai puțin clare și susceptibile de o interpretare relativă prin simpla audiție ; în al doilea rînd, fiindcă aptitudinea auzului de a determina intervalele armonice ne-ar putea juca ușor o festă — mai cu seamă atunci cînd îi sînt oferite desfășurări sonore menite în mod special să-l deruteze. În fine, în al treilea rînd, pentru motivul că o tehnică mai complicată de scriitură se va folosi cu precădere de forme mai inteligente de aplicare a raporturilor de înrudire — raporturi care nu înseamnă decît puțin pentru ureche, însă care parvin la simțul auditiv mai profund, reclamînd astfel un mod superior de audiție.

Dacă dorim să recunoaştem raporturile tonale ale desfăşurărilor armonice, trebuie să ne adresăm fundamentalelor fiecărei suprapuneri în parte, întrucît numai acestea ne pot da răspunsul cel mai concludent în privinţa felului şi a valorii intervalelor. Extrăgînd fundamentalele unuia din exemplele anterioare la două voci (spre a nu obţine o linie prea frîntă, vom putea opera, fără grijă, transpuneri la octavă : vezi intervalul 7 al acestui exemplu) :

(139)

Model 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Vocea II

Fundamentale

vom obţine o succesiune formată atît din sunete ale vocii inferioare, cît şi din ale celei superioare. Vom numi o astfel de voce, formată din fundamentalele intervalelor, *progresia de trepte*. Întrucît la două voci fundamentala unui interval poate avea numai două poziţii, progresia de trepte a unei astfel de scriituri va cunoaşte o independenţă redusă. În cazul extrem de dependenţă, această progresie va apărea în chip de repetare fidelă a uneia din cele două voci (în exemplul 139 de mai sus, acest lucru este demonstrat — cu excepţia unui singur sunet). Însă ea se poate deplasa şi încontinuu de la o voce la alta, în care caz (urmărind asamblarea într-o linie cît mai unitară) salturile mai mari de 5 se vor transforma prin răsturnări în progresii de 3, 2\3 ş. a. m. d. Progresia de trepte trebuie considerată ca fiind procesul elementar al unei realizări sonore. Ea ne arată în mod clar că în spatele proceselor armonice se află întotdeauna factorul progresie (respectiv reglementarea prin fenomene melodice) şi deci că orice proces sonor este profund ancorat în terenul natural al mişcării melodice.

REGULA 54

Toate desfăşurările armonice se pot reduce la o linie melodică formată din fundamentalele suprapunerilor sonore izolate (progresia de trepte).

TEMA 37

Se vor extrage din temele la două voci ale *Exerciţiului 2* toate progresiile de trepte.

Progresia de trepte reprezintă o melodie în genul modelelor melodice pe care le alcătuisem în decursul primului *Exerciţiu*. Acestea trebuie deci considerate drept bază (devenită acuma vizibilă) a tuturor proceselor sonore — mai ales că progresia de trepte poate fi extrasă la fel de simplu şi de limpede din toate succesiunile armonice, oricît ar fi ele de îndrăzneţe şi complicate. Ce-i drept, progresia de trepte se deosebeşte întrucîtva de modelul melodic, deoarece serveşte altor scopuri şi fiind totodată un extras din muzica efectiv emisă şi realmente desfăşurată — în timp ce modelul nostru (cu puritatea de „fermenţi" de maximă distilare) aproape că nu mai are nimic comun cu muzica vie. Progresia de trepte nu se desfăşoară cu tenacitate în sensul unei conduceri lineare intransigente, aşa cum o face modelul melodic. Ea exprimă în măsură mult mai mare decît modelul melodic legătura cu , folosind în acest scop anumite mijloace care ar frîna puternic desfăşurarea oricărui model, dar care, în cazul nostru (respectiv prin acest efect de frînare), se pretează foarte bine la determinarea anumitor sunete (punctul central, dominantele). Este vorba de : repetări de sunete, sunete de schimb (în general, sunete care revin), eventual secvenţe şi figurări trisonice, progresii mai lungi de secunde (însă fără cromatisme pentru moment), menţinerea mai îndelungată a direcţiei de mişcare. În ce priveşte figurările tritonice, acestea vor fi încă evitate, cu o excepţie ce urmează a fi arătată.

În lumina acestor date, să privim puţin progresia de trepte a exemplului 139. În cazul unui model melodic, dubla apariţie a succesiunii *si bemol-la* (sunetele 6—9) ar fi fost imposibilă, datorită caracterului lor melodic banal ; aici însă, din contra, repetarea este nu numai tolerată dar chiar dorită (ea servind anume pentru stabilirea şi — cu ajutorul acesteia — a). În consecinţă, progresia de trepte se poate considera ca fiind o alcătuire primară a mişcării melodice, nematurizată pînă la stadiul unei desfăşurări lineare independente şi ve-

getînd încă înainte de naşterea melodiei — o adevărată treaptă premergătoare a vieţii melodice. Pe de altă parte însă, această progresie de trepte posedă o mobilitate care nu este proprie modelelor melodice ; ea depinde cu totul în desfăşurarea ritmică de vocile de deasupra, folosindu-se deci — ca şi acestea — de toate valorile de notaţie. Nu putem pretinde progresiei de trepte să aibă o viaţă melodică independentă, întrucît efectul ei nu constă nici în frumuseţe şi expresivitate, nici într-o conducere lineară interesantă. Ea serveşte exclusiv pentru controlarea desfăşurărilor armonice. În cazul în care se prezintă sub forma unei alcătuiri bine făcute, uşor controlabile şi corecte, atunci şi succesiunile armonice vor fi convingătoare (însă numai succesiunile armonice ! Alte greşeli sau stîngăcii de scriitură nu pot fi prevenite prin aceasta). În ciuda restricţiilor făcute, vom putea recunoaşte calitatea şi corectitudinea progresiei de trepte după măsura în care aceasta corespunde cerinţelor noastre severe privind alcătuirea modelelor melodice.

Progresia de trepte este o reflectare practică a legilor de înrudire, aşa cum se află ele stabilite prin seria 1. Dacă dorim ca o desfăşurare armonică să fie inteligibilă, progresia ei de trepte trebuie să se poată referi (prin folosirea controlabilă a raporturilor de înrudire) la un centru tonal.

REGULA 55

Progresia de trepte se grupează în jurul unui , iar acesta este determinat prin :

a) apariţia repetată a unui sunet ;

b) sprijinirea sa printr-o şi, în al doilea rînd, printr-o .

La sprijinirea numai printr-o există riscul ca aceasta să cîştige supremaţia şi să se constituie drept , folosindu-se de iniţial în chip de dominantă de sprijin. Deci, intenţionat trebuie să cunoască o întărire largă, care să fie capabilă să compenseze vigoarea . Sunetele de înrudire care urmează în cadrul seriei 1 vor avea — în scriitura noastră la două voci — o semnificaţie redusă ca sprijinitoare ale ; de aceea, este suficient dacă le folosim, pentru moment, doar ca elemente componente ale desfăşurării melodice a progresiei de trepte.

REGULA 56

O semnificaţie specială revine atît sunetului iniţial cît şi celui final al progresiei de trepte. Ponderea amîndurora este mai importantă pentru coeziunea tonală decît însăşi întărirea prin sunete identice repetate în cuprinsul progresiei.

De aceea, se cere ca, în exerciţiile noastre la două voci, sunetul iniţial să fie întotdeauna acelaşi cu sunetul final. Iar progresia de trepte va fi astfel rînduită ca cele două sunete să reprezinte un .

În exemplul 139 observăm că *re*[1] apare de trei ori — ca şi *si bemol*. Întrucît însă *re*[1] apare în funcţia pregnantă de sunet iniţial şi final, el este mai important decît *si bemol*, fiind deci al progresiei de trepte şi, prin asta, al întregului edificiu sonor de deasupra sa. Piesa va fi deci în *re*. Cei doi *la* (sunetele 7 şi 9) constituie — prin dubla lor apariţie ca sunete de cea mai apropiată înrudire cu *re*[1] — cel mai puternic sprijin — — pentru , fiind, la rîndul lor, sprijiniţi de cei doi *si bemol* (6 şi 8), care, deşi de înrudire mai îndepărtată, le aduc însă servicii melodice bune.

140

Model
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Vocea II
Progresia de trepte

Centrul tonal al exemplului 140 este *fa*, întrucît acesta apare ca inițial și final în progresia de trepte, fiind întărit prin (sunetul 2 al exemplului) și (sunetul 8). Sunetul *la*, care apare de trei ori, nu reușește să-i reziste, deoarece este situat într-o poziție mai nefavorabilă, nefiind nici sprijinit de și corespunzătoare.

(141)

Vocea II — 1 2 3 4 5 6 7

Model

Progresia de trepte

În exemplul 141, este, de asemenea, *fa*, susținut în modul cel mai activ prin sa. Or, acest exemplu ne învață un lucru nou :

REGULA 57

Tritonul este permis, în progresia de trepte atunci cînd apare ca parte componentă a unei secvențe (ex. 141, sunetele 2 și 3) sau cînd unul din sunetele sale apare ca apogiatură a unei progresii de 5 sau de 4 :

(142)

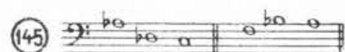
În exemplul 141 putem observa o succesiune deosebit de importantă și eficientă în ultimele trei sunete ale progresiei de trepte. Datorită acesteia, este determinat în mod clar. Ea constituie o formulă structurală dintre multe altele (asemănătoare formulelor melodice din desfășurările melodice), menite să favorizeze alcătuirea progresiilor de trepte, deci și fenomenele armonice bogate în broderii cuprinse aci. Ele se pretează în special încheierilor, datorită fermității cu care fixează ; le vom denumi *cadențe*. În cadrul unei progresii de trepte, cadența constă din cel puțin trei sunete — dintre care ultimul este ; celelalte două tind către acest sunet final. De mare importanță pentru efectul final al unei cadențe este raportul de înrudire al acestor trei sunete din progresia de trepte. În cazul în care este precedat de sa (care la rîndul ei să fie precedată de sau chiar o proprie), se realizează cadența cea mai viguroasă posibilă :

(143)

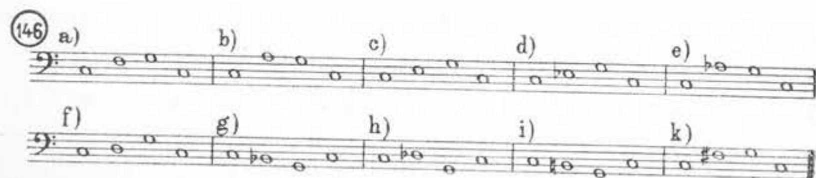
Cu cît se va depărta sunetul cadențial penultim de (ca înrudire), cu atît mai slab va deveni efectul ultim ; pe de altă parte, vigoarea începutului de cadență depinde, în modul cel mai strict, de raportul de înrudire care leagă antepenultimul sunet al progresiei cu celelalte două. Prin proporționarea acestor valori de înrudire a celor trei sunete cadențiale, se pot alcătui cele mai variate formule de încheiere. În afară de cadența mai sus menționată, perfect direcționată — fără ocolișuri — în sensul încheierii ( ), mai există unele care încep foarte palid, precipitîndu-se apoi puternic către sunetul final, cum ar fi acestea :

(144)

sau altele, care ating sunetul penultim cu deplina vigoare a unei progresii coborîtoare de 5 (ori suitoare de 4), pentru a merge apoi, într-o formă armonică incoloră şi lipsită de forţă, înspre sunetul final :



Aici vom vedea toate posibilităţile cadenţării, avînd înaintea :



Pentru a scoate în evidenţă, vom alcătui exerciţiul cadenţial din patru sunete, primul fiind identic cu ultimul. Prin această dublă apariţie a , tonalitatea va sări în ochi elevului fără nici un echivoc.

TEMA 38

Se vor scrie în acelaşi fel :

a) toate cadenţele pentru *Mi bemol*, avînd în faţa sunetului final ;

b) toate cadenţele pentru *Fa diez*, avînd al treilea sunet de înrudire înaintea sunetului final ;

c) toate cadenţele pentru *Si*, avînd al patrulea sunet de înrudire înaintea sunetului final ;

d) toate cadenţele pentru *Re bemol*, avînd al cincilea sunet de înrudire înaintea sunetului final ;

e) toate cadenţele pentru *La*, avînd al şaselea sunet de înrudire înaintea sunetului final ;

f) toate cadenţele pentru *Fa*, avînd al şaptelea sunet de înrudire înaintea sunetului final ;

g) toate cadenţele pentru *La bemol*, avînd al optulea sunet de înrudire înaintea sunetului final ;

h) toate cadenţele pentru *Si bemol*, avînd al nouălea sunet de înrudire înaintea sunetului final ;
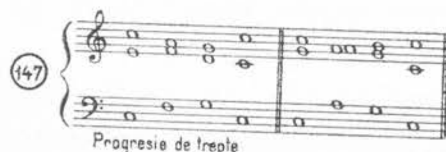
i) toate cadenţele pentru *Sol*, avînd al zecelea sunet de înrudire înaintea sunetului final.

Vom evita încă, pentru moment, cadenţele care au al unsprezecelea sunet de înrudire înaintea sunetului final.

Cadenţa constituie un mijloc de scriitură în care forţa armonică se împleteşte în modul cel mai intim cu cea ritmico-formală. Aceste două forţe îşi urmăresc neabătute ţinta prin aceea că pun în umbră toate celelalte forţe şi tendinţe. În primul rînd va trebui să le cedeze forţa melodică. Pentru acest motiv, nu se poate ţine întotdeauna seama de cerinţele unei conduceri prea îngrijite a vocilor în cazul cadenţelor. Am putut vedea astfel că paralelisme ascunse de (8) şi (5) (deşi cu efect urît în desfăşurarea liberă şi necadenţială) devin aici avantajoase (regula 26). Aşa se întîmplă şi cu alte „greşeli" de scriitură. La trei sau mai multe voci, cadenţa devine atît de acaparatoare, încît toate regulile de conducere a vocilor devin caduce. Ne este suficient să contribuim cu cîteva înlesniri spre a permite cadenţelor să se afirme. În consecinţă, ne vom permite următoarele în progresia de trepte a cadenţelor alcătuite din trei sunete : figurări de acorduri tritonice ; progresii micşorate şi mărite pentru atingerea primului din cele trei sunete cadenţiale, precum şi aceleaşi progresii micşorate şi mărite între primul şi al doilea sunet cadenţial. Cum este însă firesc, se presupune întotdeauna că scriitura la două voci de deasupra se va desfăşura conform regulilor ei specifice.

Vom întîlni deseori afirmaţia că toate fenomenele armonice n-ar fi altceva decît o cadenţă extinsă. Însă, ca toate afirmaţiile de acest fel, şi aceasta este adevărată doar în parte. În tot cazul, cadenţa constituie un component atît de important în provizia de mijloace ale scriiturii, încît prin înşirarea mai multor cadenţe se pot completa, din punct de vedere armonic, piese întregi ; în afară de asta, datorită solidităţii ei ca formulă, ea constituie un element arhitectural de nădejde, pe care-l avem întotdeauna la îndemînă şi care ne ajută întotdeauna chiar şi la finisarea unor porţiuni de scriitură greoaie şi necioplite — este un element pe care mai ales elevul se va putea baza întotdeauna şi cu toată încrederea. De aceea, vom rezerva aici cadenţărilor prin progresia de trepte un spaţiu relativ mare, în ciuda faptului că într-o scriitură la două voci cadenţa nu va putea parveni pînă la desfăşurarea ei deplină din punct de vedere melodic şi armonic.

TEMA 39



După modelele de mai sus (care sînt formulele *a* şi *b* la două voci ale cadenţelor din exemplul 146) se vor adăuga cadenţelor cerute în tema precedentă cîte o scriitură corespunzătoare la două voci. Este suficient dacă se vor elabora primele două cadenţe din temele parţiale de la *a* pînă la *i*. De data aceasta nu mai este necesar să facem distincţia între model şi vocea II în cazul execuţiei la două voci. Intervalul final al fiecărei cadenţe trebuie să poată fi considerat drept încheiere a unei scriituri la două voci, conformîndu-se deci regulilor cadenţiale cunoscute. Dimpotrivă, intervalul iniţial va fi tratat ca şi cînd ar apărea în decursul scriiturii, putînd apărea deci ca (4), (5/6) sau (6).

TEMA 40

Se vor întocmi progresii de trepte cu note întregi (nu la două voci), în care 𝅝 să fie fixat cel puţin prin sunetele iniţial şi final, încheindu-le, totodată, printr-o cadenţare de trei sunete.

În privinţa cadenţei mai trebuie observat că ea poate fi alcătuită şi din mai mult de trei sunete, respectiv armonii. Acest lucru se întîmplă în scriituri mai ample decît ale noastre, atunci cînd încheierea unei părţi fragmentare a piesei reclamă o confirmare cadenţială mai întinsă. O astfel de cadenţă mai lungă se va deplasa tot mai mult de la semnificaţia ei, precumpănitor armonică, spre o funcţiune de formă — şi aceasta datorită multiplicării sunetelor care o alcătuiesc. Stăpînirea tehnică a acestor alcătuiri nu face încă obiectul muncii noastre de faţă ; trebuie spus însă că, şi în cazul unor astfel de formule cadenţiale ample, încheierea propriu-zisă se va efectua tot prin una din progresiile de trei sunete, aşa cum le-am cunoscut şi practicat în cadrul temei 38. Ca atare, ne vom limita şi pentru viitor la aceste cadenţe din trei sunete.
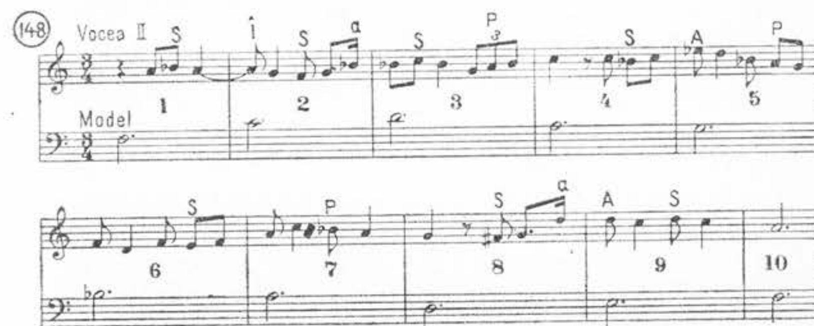
TEMA 41

Se vor prelucra progresiile de trepte ale temei 40 în forma scriiturii de tipul notă contra notă.

C

Exemplificări — tip

În încheierea lucrului nostru cu progresii de trepte simple ne mai rămîne doar să extragem progresii din acele sciituri la care una din voci este mişcată prin formule melodice. Lucrul nu prezintă nici un fel de dificultate, dacă vom stabili mai întîi care anume sînt aceste formule melodice.

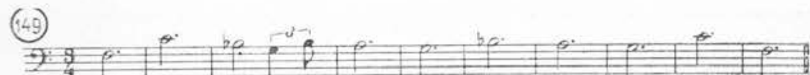


Fiind adaosuri eterogene dinafara principalelor armonii, aceste formule nu prezintă nici un fel de importanță pentru calcularea progresiei de trepte, rămînînd deci exluse. Din asta reiese următoarea regulă:

REGULA 58

Progresia de trepte și formulele melodice sînt independente. Orice sunet care nu poartă denumirea vreunei formule, aparține unui interval de sine stătător, a cărui fundamentală trebuie să apară în progresia de trepte.

Vom înțelege acuma avantajul pe care-l prezintă, în cazuri echivoce, folosirea calculului, ușurător și abreviat cu **A, Ad** și **As,** în locul adoptării a numeroase intervale independente. Progresia de trepte obține pe această cale o desfășurare ritmică simplificată, fapt prin care raporturile sale armonice vor deveni, și ele, mai simple și mai controlabile. Ca atare, progresia de trepte a exemplului de mai sus va arăta în felul următor:



TEMA 42

a) Care este al exemplului 148?

b) De ce este el ?

c) De cîte ori este el sprijinit de ?

d) De cîte ori de ?

e) De ce măsura a treia a progresiei de trepte prezintă un alt ritm decît celelalte?

f) Ce simbol ar trebui să primească *sol*[1] al melodiei din măsura 3 dacă sunetul *si bemol* din cadrul progresiei de trepte va trebui să rămînă neschimbat?

(150) Allegro moderato

Model

Vocea II

Sunet cu apariție frecventă

În această exemplificare vedem prezentată întreaga noastră muncă de pînă acuma. Primele două portative ne arată scriitura la două voci de tipul notă contra notă. În portativul C vocea adăugată este prevăzută și notată cu formule melodice. Portativul D prezintă cîmpurile armonice cuprinse în vocea mișcată (împărțirea în celule a fost omisă întrucît celulele sînt și așa cuprinse în cîmpuri), iar în E vedem consemnate progresiile de secunde. În sfîrșit, portativul ultim conține progresia de trepte.

TEMA 43

a) Care este din exemplul 150?

b) Este el sprijinit de ? De cîte ori anume?

c) Dar prin ? De cîte ori?

d) Ar putea fi și *si* ?

e) Ce simbol ar trebui să primească ultima notă din măsura 6 a vocii mișcate, dacă progresia de trepte ar trebui să susțină nota *fa diez* întreagă?

f) Se va modifica măsura 5 a vocii mişcate astfel ca progresia de trepte să poată susţine o notă întreagă.

g) În cazul în care (în măsura 7) a treia apariţie a lui *si* din progresia de trepte, în chip de sprijinire — — ar fi prea stînjenitoare, s-ar putea înlocui cu *re*. Cum ar trebui să se desfăşoare atunci vocea mişcată ?

TEMA 44

a) Se vor lua scriiturile de notă contra notă din temele 42 şi 43, prelucrîndu-se vocea II (cu ajutorul formulelor melodice) spre a rezulta alte melodii decît cele notate aici.

b) Se vor prevedea noile melodii cu simbolurile cuvenite.

c) Se vor însemna cîmpurile armonice precum şi progresiile de secunde.

d) Se va desprinde progresia de trepte.

e) Se vor analiza toate detaliile ; la nevoie, se vor face corecturi. Se va intona apoi rezultatul.

Urmează acum alte două exemple, din care va reieşi modul în care progresia de trepte se transformă dintr-un simplu mijloc de control al corectitudinii de scriitură, într-un auxiliar din cele mai folositoare în munca practică de scriitură.

(151)

Vocea II — 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Model

Progresia de trepte

Vocea II a acestui exemplu este stupidă şi searbădă. Totuşi, intonînd această mică piesă la două voci, ea nu ne va repugna în măsura în care ne-am fi aşteptat din cauza unei asemenea voci superioare. Or, acest lucru se datoreşte progresiei de trepte, care este bine dezvoltată şi care — în ciuda cadenţei sale palide (*mi bemol — sol — la*) — evidenţiază fără echivoc , *la*, prezentînd, totodată, rudele apropiate şi îndepărtate ale sunetului de bază într-o proporţionare justă. Singură

nu este reprezentată. Dacă dorim s-o includem spre a conferi scriiturii mai multă vigoare, lucrul poate fi realizat cu o uşoară modificare :

(152)

7 8 9 10

Exemplul 151 ne arată faptul că scriitura poate vădi fără grijă oarecari slăbiciuni, dacă se compensează printr-o progresie de trepte bine elaborată. Fluxul armoniilor va avea un efect atît de neted şi convingător, încît auditorul va trece cu uşurinţă peste anumite reticenţe mai mărunte. Fireşte însă că greşeli grosolane de scriitură nu se pot muşamaliza nici prin cea mai admirabilă progresie de trepte.

(153)

Vocea II — 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Model

Progresia de trepte

Aici vom observa cazul contrar. În ciuda unui model melodic frumos, scriitura nu se poate desfăşura. Ea ar putea fi întrucîtva ameliorată prin modificarea vocii superioare, însă nici cu aceasta n-am salva prea mult, atîta vreme cît progresia de trepte nu ne va spune nimic în forma ei lîncezindă. Vom modifica deci, în primul rînd, progresia de trepte :

(154)

Progresie de trepte

Evident că această formă este mai viabilă și mai frumoasă. Scriind acuma vocea superioară în funcție de cerințele acestei progresii (vocea inferioară trebuie să schimbe doar o singură notă) vom obține o scriitură utilizabilă :

(155)

Vocea II

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Model

Progresia de trepte

În felul acesta, se poate controla și ameliora orice scriitură la două sau mai multe voci, chiar dacă este ritmată și prevăzută cu formule melodice și armonii de alternare rapidă. Cît de puternic este în stare să influențeze progresia de trepte desfășurarea generală a unei scriituri, putem vedea în ultimele note ale exemplului 155 : relația falsă *la bemol* — *la*^{1} este aici posibilă și chiar de efect foarte bun, fiind suportată de conducerea progresiei de trepte.

EXERCIȚIUL 8

Tonalitatea melodiilor

După ce am asimilat structura progresiei de trepte precum și mînuirea acesteia, *Exercițiul 8* nu ne va da prea multă bătaie de cap. În cadrul acestui exercițiu, vom căuta să aflăm felul în care grupările armonice cuprinse în melodii își reglementează succesiunea — iar pentru aceasta ne vom folosi de calculul progresiei de trepte. Cu asta se ridică ultimul văl care mai acoperea procesele melodice și armonice în scriitura la două voci — totul raportat, desigur, la măsura în care este posibilă cuprinderea lor din punct de vedere al tehnicii de scriitură.

A

Materialul de lucru

Ca material de cercetare ne va servi mai întîi un exemplu tip din *Exercițiul 5,* iar ulterior vom prelua și alte melodii din cele alcătuite mai înainte. Modelele melodice sînt de prisos în acest exercițiu — ca atare, nu le vom folosi.

B

Procedeul de lucru

Am desprins progresia de trepte din armonia la două voci. Am putut vedea, mai înainte, că sunetele emise succesiv ale unui interval au va-

loare armonică la fel ca şi respectivul interval armonic. Or, dacă este vorba de intervale descompuse ale grupei A din seria 2, trebuie să se poată calcula şi aici o progresie de trepte ; iar aceasta va fi în stare să ne indice (ca şi progresia derivată din suprapunerea vocilor) în ce măsură valorile armonice cuprinse între sunetele intervalice ale melodiei se află înşirate în mod raţional. Premisele pentru determinarea unei astfel de progresii de trepte vor putea fi găsite în celulele armonice ale melodiilor. Întocmai ca şi la cercetarea armoniilor generate de suprapunerea vocilor, este suficient să extragem fundamentalele, înşirîndu-le una după alta, spre a constata dacă seriile de sunete astfel obţinute corespund cerinţelor noastre de conducere lineară şi dacă pot constitui indici ai unei logici armonice în desfăşurarea melodică. E drept că ar fi extrem de anevoios (şi derutant totodată, după cum am putut vedea la o primă cercetare a celulelor) să cuprindem în chip de fundamentală toate alcătuirile celulare ce apar într-o desfăşurare melodică. Şi nici nu este necesar, căci, deseori, celulele sînt incluse în cîmpurile armonice. Ca atare, este suficient ca acestea să fie cercetate, insistînd numai acolo unde nu are loc o coeziune de cîmp armonic.

Se pune însă întrebarea : cum vom găsi fundamentala unui cîmp armonic ? Cîmpurile armonice sînt formate din trei sau mai multe sunete, emise succesiv în loc de simultan. Pentru a le trata, va trebui deci să aflăm în prealabil felul în care se poate detecta fundamentala în astfel de alcătuiri sonore. Or, aceasta se petrece conform unei reguli foarte simple :

REGULA 59

În cîmpuri armonice de trei şi mai multe sunete, fundamentala intervalului optim este totodată şi fundamentala întregii înlănţuiri.

Valoarea intervalelor se determină, precum bine ştim, după ordinea seriei 2, iar în scopul acestei determinări vom analiza fiecare interval cuprins în alcătuirea sonoră şi nu numai raportul fiecărui sunet acordic faţă de fundamentală sau bas. Ca atare, în trisonul major vom avea :

(5) , (3) , (23) . Conform valorilor din seria 2, cel mai bun interval al acestui trison va fi (5) ; deci, sunetul din grav al intervalului (5) va fi fundamentala trisonului.

„Pentru a găsi toate acestea, am avut noi oare nevoie de un calcul atît de complicat ? Ştiam doar, şi aşa, că poziţia trisonului în gama diatonică ne poate lămuri mai repede şi mai sigur". Admitem că, pentru elevul lipsit de experienţă, calculul nostru ar putea părea cam complicat în ce priveşte trisonul major — atîta vreme cît nu s-a obişnuit încă cu acest calcul ! În realitate însă, el este mai simplu, întrucît nu porneşte nici de la sunetele centrului tonal şi nici nu se bazează pe răsturnări ale sunetelor acordice sau chiar pe multipla lor interpretare. Calculul nostru este invariabil pentru toate formele şi poziţiile acordurilor, şi tocmai această valabilitate universală face posibilă interpretarea unitară şi raţională a numeroaselor situaţii care se depărtează mult de consonanţa normală a trisonului şi despre al căror mod de tratare nu ne spun nimic celelalte tratate.

Aşa, spre exemplu, acordul minor de sextă *mi — sol diez — do diez*^{1} cunoaşte următoarele raporturi intervalice : (3) (*mi — sol diez*), (4) (*sol diez — do diez*^{1}), (6) (*mi — do diez*^{1}). Intervalul optim este (4) (*sol diez — do diez*^{1}), deci fundamentala acordului va fi *do diez*^{1} (acesta putînd fi transpus, fireşte, la octavă, în scopul includerii într-o progresie de trepte).
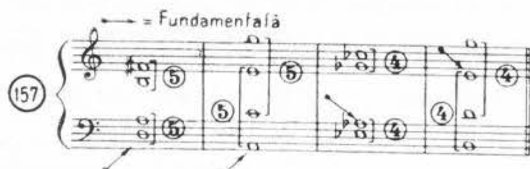
La determinarea intervalului optim, nu importă dacă cele două sunete ale acestuia se află în poziţia cea mai strînsă sau dacă se găsesc despărţite prin octave. Astfel în cazul celor trei trisonuri majore ale exemplului 156, vom considera duodecima ((12)), sau şi octava ei superioară, drept (5) .



în timp ce (4) (*sol diez — do diez*^{1}) din acordul minor de sextă mai sus amintit poate apărea ca *Sol diez — do diez, Sol diez — do diez*^{2} sau în orice altă transpunere la octavă, fiind socotită întotdeauna drept (4) . De asemenea, transpunerea la octavă a tuturor celorlalte intervale cuprinse în acord va fi interpretată — pentru simplificarea calculului — ca aflîndu-se tot în poziţia strînsă.

În cazul în care vom întîlni intervalul optim de două ori în cadrul aceluiaşi acord — fie ca o repetare întocmai, la octavă, a două sunete (de ex. repetarea lui (5) *La — mi* ca *la*^{1} *— mi*^{1}), fie în chip de

transpunere pe altă treaptă (de ex. cele două (5) (5) *La* — *mi* și *do*[1] — *sol*[1]) — vom alege, dintre toate fundamentalele intervalice, sunetul cel mai grav drept fundamentală a acordului :
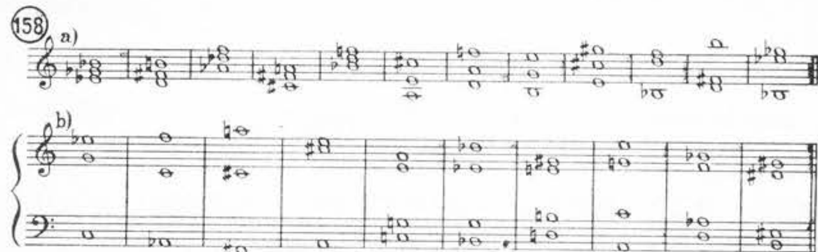


TEMA 45
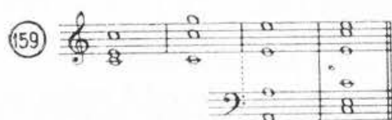
Se vor determina fundamentalele acordurilor de mai jos.

Credem că nu mai este nevoie de explicații mai detaliate asupra faptului că în melodiile noastre nu-i încă permisă apariția de acorduri figurate și într-un ambitus prea mare.

Dacă aceste tipuri au fost totuși arătate aici, scopul a fost exclusiv acela de a explica principiul stabilirii fundamentalei în cadrul acordurilor cu mai multe voci.



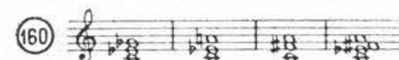
Alcătuiri ca acestea :



nu constituie acorduri (chiar în cazul unui număr apreciabil de sunete) ci intervale, cu dublarea unuia din sunete sau chiar a amîndurora.

REGULA 60

Pentru următoarele patru acorduri :



precum și pentru figurarea lor (cu sau fără dublarea unuia din sunete) nu există fundamentală. De îndată ce vor apărea în armonie (unde mai sînt interzise pentru noi) sau în melodie, avem dreptul de a alege unul din sunetele lor pentru progresia de trepte. Firește că ne vom decide pentru acela care se încadrează în modul cel mai neforțat în sunetele înconjurătoare ale progresiei.

Vom înțelege mai bine absența de fundamentale la aceste acorduri dacă ne vom referi la particularitatea, deja menționată, a tritonului, precum și la izolarea sa față de celelalte intervale. La toate intervalele celor două grupe (A și B) ale seriei 2, am putut stabili fundamentale. Acestea ne-au permis să aplicăm intervalele armonice și melodice în conformitate cu valoarea și particularitățile lor. În cazul tritonului, nu se va putea descoperi nici un fel de fundamentală. El va trebui considerat fie ca neutru (respectiv lipsit de fundamentală), fie ca avînd ambele sunete capabile să joace rolul de fundamentală. Toate celelalte intervale sînt răsturnabile, formînd noi intervale cu fundamentala situată în sens contrar. Prin răsturnarea tritonului însă va rezulta alt triton. Orice am avea de gînd cu acest interval, el va rămîne mereu echivoc, incert, strident. Numai atunci cînd se va racorda la alte intervale apărînd ca **A** la o progresie de 5 sau de 4, el va dobîndi o oarecare certitudine. Dacă mergem însă și mai departe, acordînd acestui interval semi-autentic dreptul de a se cuibări în structura acordurilor, vom cunoaște din plin nesăbuința caracterului său barbar și neîmblînzit, care — la degetul întins — apucă întreaga mînă, întronîndu-se cu toată megalomania în întreg cuprinsul alcătuirii sonore. El va indica țelul și direcția acordurilor care îl găzduiesc, va deveni strident și excitant, răpindu-le totodată toată liniștea și siguranța ; pe de altă parte însă, în ciuda stridenței sale, el le va înzestra cu o suplețe care le va permite să se miște fără pericol chiar pe căile cele mai riscante și prin strîmtorile cele mai mici. În cadrul acordurilor, tritonul acționează ca un aluat dospit. Toate acordurile care-l conțin vor căpăta un caracter opozițional față de celelalte suprapuneri ; pe de o parte, prin tendința lor fermă către țel, iar pe de alta, prin lipsa lor de independență — ele vor fi cu totul modificate în structura lor. Întrucît acordurile micșorate (menționate mai înainte) conțin ca parte componentă principală tritonul, nu este de mirare că și ele se vor distanța de acordurile celelalte, zise „nor-
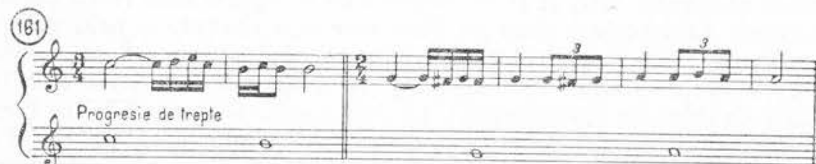
male". Amănunte despre proprietățile tritonului, precum și ale acordurilor micșorate, vor fi date în exercițiile de scriitură la trei voci. Fie deci suficient să ne întipărim aci, pentru moment, lucrurile cele mai esențiale despre modul de folosire a acestor patru solitari.

Vom trece acuma la tratarea acordurilor figurate din cadrul melodiilor. Deja cele mai mici din aceste figurări, celulele, nu pot fi deseori, nici ele, delimitate precis și neîndoielnic. Cu atît mai puțin vom putea pretinde deci cîmpurilor armonice (ca fiind acorduri figurate, distribuite pe suprafețe mai largi, formate din celule) să se supună întotdeauna unei delimitări precise. Pentru fiecare auditor în parte, gruparea de sunete într-un cîmp armonic se va efectua altfel ; ba chiar și același auditor nu va putea da de două ori aceeași sentință. Însă cuprinderea în trisonuri va fi, de cele mai multe ori, un procedeu satisfăcător. Acordurile de septimă pot fi, aproape întotdeauna, descompuse în mai multe trisonuri, iar dacă o grupare de sunete s-ar împotrivi prea îndărătnic unei astfel de cuprinderi, ea tot mai poate fi descompusă în celule, acestea din urmă putînd-o cuprinde cu toată certitudinea.
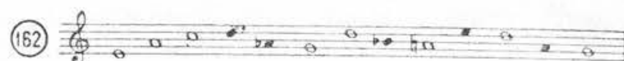
REGULA 61

Progresiile de trepte extrase din cîmpurile armonice (la nevoie, din celule) trebuie să reprezinte o linie melodică plină de sens. Spre deosebire de progresia de trepte a armoniei, pe aceasta o vom numi *progresia de trepte a melodiei*. Am spus „plină de sens", adică cu respectarea primelor noastre reguli melodice de bază, observîndu-se, totodată, facilitările menționate cu ocazia progresiei de trepte a succesiunilor armonice.

Se poate însă întîmpla ca singurul conținut al unui fragment melodic să fie o progresie de secunde sau ca, datorită poziției ritmice favorabile a unei astfel de progresii, să fie îngreunată perceperea clară a celulelor sau cîmpurilor armonice — dacă nu chiar imposibilă. În asemenea cazuri, progresia de secunde este atît de viguroasă și univocă, încît progresia de trepte n-o poate birui. Or, în cazuri de acest fel, respectivele sunete ale progresiei de secunde vor fi pur și simplu preluate în progresia de trepte :
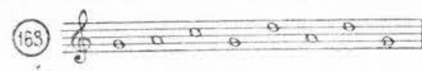


Dacă din cuprinsul exemplificării — tip nr. 1 din *Exercițiul 5* vom extrage fundamentalele cîmpurilor armonice, completînd totodată locurile rămase cu fundamentale ale celulelor, vom obține următoarea progresie de trepte (care, conform celor arătate mai sus, poate fi diferită ca amănunte, dar care va prezenta, chiar în acest caz, o desfășurare logică):

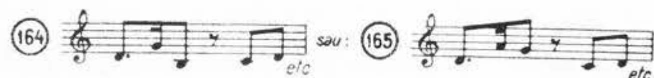


Notele mici ne indică locul unde mai pot fi auzite și alte alcătuiri celulare mai puțin importante — în afară de racordările de celulă și cîmp principale, ale căror fundamentale sînt înscrise prin note întregi.

Cu sau fără aceste note mici intercalate, este *sol*¹, în ciuda faptului că progresia de trepte a melodiei nu începe cu acest sunet. Oricum însă, *sol*¹ apare atît ca sunet final, cît și ca sunet important în partea de mijloc — iar înainte de toate, el este sprijinit de două ori de către sa și o dată de către sa. În cazul unei asemenea racordări tonale, nu trebuie să ne lăsăm induși în eroare de conceptul de tonalitate așa cum rezultă din gamele majore și minore diatonice. Dacă ne-am orienta după acestea din urmă, ar trebui să acceptăm aici o serie de modulații — dar nici atunci n-ar fi chiar atît de simplu să rezolvăm în mod complet problema melodiei noastre inofensive. Acceptînd gama cromatică drept element de construcție al alcătuirii noastre sonore, nu facem decît să lărgim concepția despre tonalitate. O melodie nu trebuie să se afle neapărat în *sol* pentru simplul fapt că apare și un *fa diez* — precum nu trebuie să se afle nici în *do* întrucît cunoaște apariția importantă a tritonului *fa — si*. Progresia de trepte ne va informa mai bine decît orice armură și contrapuneri acordice. Și tot ea ne mai învață că există alcătuiri tonale mai mult sau mai puțin pregnante. Așa, de pildă, centrul *sol*¹ al exemplului nostru nu este decît slab indicat la început (acolo unde propriu-zis nu apare în mod clar) ; acest centru se va dezvolta de-abia în cursul bucății. Dacă dorim să avem *sol*¹ mai viguros, ar trebui să axăm doar mai precis progresia de trepte a melodiei pe acest sunet :
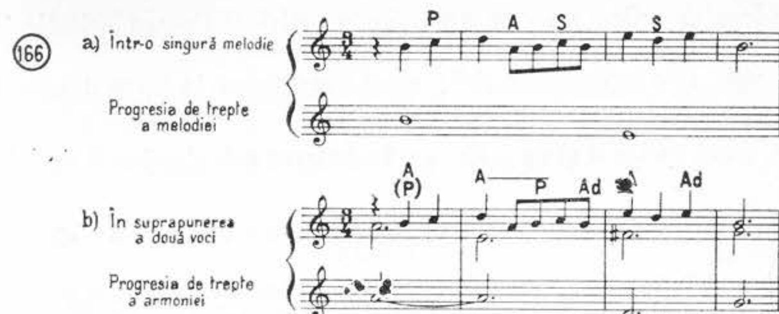


modificînd apoi melodia în mod corespunzător (cu care ocazie, ce-i drept, trebuie contat pe oarecari modificări și în cadrul progresiei de secunde), de exemplu :



Progresia de trepte a acestei melodii este rațional desfășurată, iar în privința progresiei de secunde, cunoaștem deja problema încă de la *Exercițiul 5*. În consecință, melodia este corect și logic alcătuită — și ca atare perfect utilizabilă. Dacă este și frumoasă, emoționantă, însuflețită — asta nu reiese de aici. Nu vom putea pătrunde nicicînd în domeniul judecăților estetice de valoare prin mijloacele tehnice, singurele despre care poate fi vorba într-un tratat de compoziție ; și nici nu ne-ar fi permis s-o facem dacă dorim să cunoaștem în amănunțime materialul sonor din punct de vedere al proprietăților sale exterioare. De-abia după ce-l vom stăpîni, vom avea deplina libertate să-l folosim în felul în care ne-o dictează bucuria, durerea, sentimentele adînci și înalte. Deocamdată, sîntem bucuroși dacă lucrările noastre prezintă un maximum de corectitudine ; și este cu atît mai îmbucurător dacă ele vor fi pe deasupra și plăcute și expresive.

Într-un prim stadiu, conținutul armonic al celulelor și cîmpurilor (exprimat în progresia de trepte a melodiei) este cu totul independent de armoniile ce rezultă prin adăugarea la melodie a unei sau mai multor voci. Este drept că traseul logicii melodice poate concorda cu acela al succesiunilor armonice ; însă deseori nu se întîmplă așa. Ca atare, nu trebuie să ținem seama de ceea ce ar mai putea apărea dedesubtul sau deasupra unei melodii atunci cînd îi alcătuim progresia de trepte. Vom afla în decursul ultimelor exerciții felul în care trebuie îmbinată melodia cu armonia și cum să se comporte reciproc cele două progresii de trepte : a melodiei și a armoniei.

Mai trebuie remarcat (ca o extindere a unei observații făcute în decursul *Exercițiului 5*) că independența armonică temporară din linia melodică izolată față de armoniile ce i se adaugă este determinantă, firește, și pentru semnificația melodică a fiecăruia din sunetele sale luate în parte : ceea ce reprezintă un **P**, o **A** sau orice altă formulă melodică în raport cu vocea II poate fi în același timp (privind melodia ca parte separată) component acordic al unui cîmp armonic. Și tot astfel, ceea ce apare intercalat ca **S**, **Ad** sau orice altă împodobire a grupărilor armonice ferme între aceste componente acordice poate deveni — în cazul suprapunerilor sonore — component principal al acordului general :
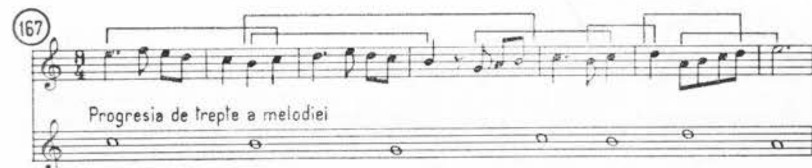


Sînt perfect conștient de faptul că, în cadrul acestui *Exercițiu*, ca de altfel și în *Exercițiul 5*, am arătat exemple și am discutat despre fenomene pe care elevul nu le va putea cuprinde integral (necum să le execute) în stadiul actual al cunoștințelor sale. Natura ascunsă a corelațiilor melodice și armonice nu se poate înțelege (asemenea desfășurărilor evidente și ușor sesizabile ale scriiturii) prin combinarea acestora din mici piese, ca într-un joc de cuburi. În afară de aceasta, nu se poate realiza nici un fel de înlănțuire de sunete semnificativă fără înțelegerea legilor structurale — decît dacă vom lăsa începătorul pradă propriului său instinct ; or, acest lucru (ținînd seama de stadiul său actual) l-ar înșela mai curînd decît să-l călăuzească. Pe de altă parte însă, experiența ne arată că nu este prea stimulator să arăți la predare numai ceea ce trebuie învățat pentru uzul imediat ; în felul acesta, s-ar pierde ușor simțul pentru linii ample ale evoluției fenomenului și pentru corelații importante. Nu-i strică de fel începătorului să întrezărească licărirea unor orizonturi largi — cu condiția însă de a nu abandona progresul treptat în munca sa meșteșugărească. Dacă el se va ține cu strictețe, și în *Exercițiile* viitoare, de prescripțiile temelor, nu va mai exista nici o primejdie să se abată de la drumul drept, în ciuda orizontului său deja foarte lărgit.

C

Exemplificări — tip
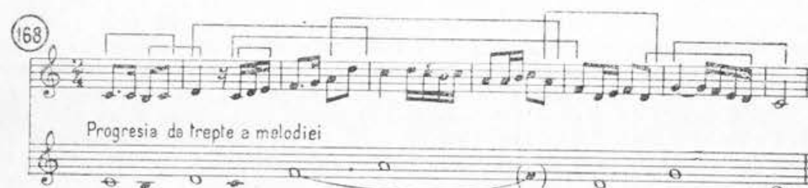
Vom examina acuma toate vocile mișcate scrise pînă în prezent, după criteriul progresiei de trepte a melodiei.

EXEMPLUL 1 (din *Exercițiul 3*)
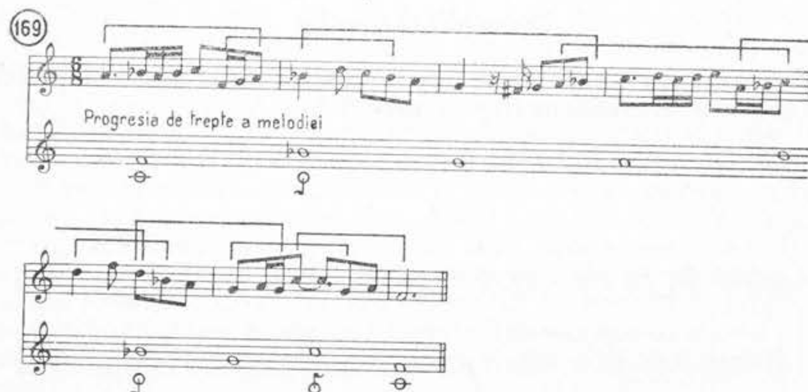


Vedem că nu este prea precis reliefat. Pentru primele cinci note, este indiscutabil *do*²; acest sunet apare la început, apoi încă o dată, fiind sprijinit şi de sa. Încheierea este dominată de *la*¹, întărit de sa. Nu este cazul să vorbim de o schimbare a (respectiv modulaţie), dat fiind disponibilul redus de mijloace armonice, precum şi aşezarea vădit mai nefavorabilă a lui *la*¹. Considerăm deci ca al melodiei pe *do*².

EXEMPLUL 2 (din *Exerciţiul 3*)



Este un caz simplu. este *do*¹, sprijinit de şi . În primele două măsuri, progresia de secunde este mai viguroasă decît cea de trepte *do*¹ — *re*¹.

EXEMPLUL 3 (din *Exerciţiul 3*)



TEMA 46

Se vor lua, pe rînd, toate vocile mişcate cuprinse în temele elaborate la *Exerciţiile 3, 4* şi *6*, se vor extrage progresiile de trepte ale melodiilor stabilindu-se pentru fiecare.

TEMA 47

a) Se va scrie un model melodic după regulile *Exerciţiului 1.*
b) Se va adăuga (deasupra sau dedesubt) vocea II după regulile *Exerciţiului 2.*
c) Se vor extrage progresiile de trepte ale armoniei, stabilindu-se . În cazul în care progresia de trepte va fi nesatisfăcătoare, se va corecta desfăşurarea vocilor.
d) Se vor aplica, la discreţie, formule melodice în vocea II.
e) Se vor stabili progresiile de secunde ale melodiilor mişcate, cu corecturile corespunzătoare în cazul constatării unor defecţiuni.

Atenţie! Corecturile atrag după sine şi modificări ale progresiei de trepte a armoniei; în consecinţă, după fiecare modificare melodică trebuie verificată şi progresia de trepte a armoniei. Dacă e cazul, se va proceda la adaptarea armoniei faţă de melodie. Din toate acestea, rezultă că pot interveni modificări atît în modelul melodic, cît şi în prima variantă a vocii II. Făcînd concesiuni în acest caz melodiei brodate, vom devia întrucîtva de la scriitura iniţială la două voci de tipul notă contra notă. Lucrul nu strică de loc; el ne va aduce chiar servicii preţioase pentru alcătuirea şi prima conducere a edificiului nostru sonor. Însă importanţă primordială are acuma efectul viabil al desfăşurării melodice şi armonice — şi nu cramponarea rigidă de mijloacele ajutătoare iniţiale.

f) Se vor stabili cîmpurile armonice ale melodiei mişcate, extrăgîndu-se din ele progresia de trepte a melodiei (ajutîndu-ne de celule şi, la nevoie, de progresia de secunde). Se va corecta şi aici melodia mişcată, în cazul că progresia ei de trepte ar cere-o (rămîn în vigoare, şi pentru cazul acesta, cele spuse la punctul *e*).

În această temă se află rezumat tot ceea ce am învăţat şi încercat de la primul pînă la al optulea *Exerciţiu.* Şi nu este suficient să dăm o singură rezolvare. Se poate pretinde din partea unui elev care şi-a ales compoziţia drept domeniu principal de lucru să alcătuiască cel puţin 10 soluţii diferite. Dar chiar şi elevii care nu pot consacra decît un timp mai redus exerciţiilor de scriitură ar trebui să elaboreze 4—5 forme diferite ale acestei teme.

EXERCIŢIUL 9

Ornarea modelului melodic

La ultima temă a *Exercițiului 8* ne-am aflat pentru prima oară în fața necesității de a acomoda modelul melodic celorlalte condiții ale desfășurării scriiturii. Neclintirea aparent intransigentă a acestei melodii de bază a fost astfel destrămată — chiar dacă era vorba doar de dislocări cu totul neînsemnate. Şi lucrul nu este de mirare, întrucît noi am descoperit între timp acel cîmp de forță dinamică ce domnește la baza primară a alcătuirii armonice și melodice : progresia de trepte. Or, tocmai precizia imuabilă, fermitatea și infailibila neutralitate care constituiau atributele acesteia nu pot fi acum atribuite și modelului melodic în lumina ultimelor noastre experiențe în acest domeniu. Şi întrucît am început deja să clintim armătura ajutătoare care ne era indispensabilă pentru început (și care fusese între timp înconjurată și depășită de elemente contrafort și portante de factură structurală mai trainică), să facem acuma un pas mai departe : modelul melodic urmează a fi, și el, antrenat într-o mișcare mai fluidă. Vom încerca anume să reedităm la un nivel superior ceea ce mai realizasem odată (în *Exercițiul 2*), și anume, mersul concomitent a două voci, asemănătoare ca structură și valoare — nemaifiind, de astă dată, stînjeniți în desfășurarea noastră de înlănțuirile severe care reglementaseră acolo evoluția.

A

Materialul de lucru

Pentru ultima oară ne vom servi de scriiturile de tipul notă contra notă, bazate pe un model melodic cu mersul uniform de note întregi. Mai întîi vom proceda la o reelaborare a scriiturilor cu o voce mişcată, întocmite în *Exerciţiile 3, 4* şi *6* — şi anume, prin aceea că vom pune în mişcare calmele lor modele melodice, întocmai cum o făcusem anterior cu nemişcata voce II ; apoi (pornind iarăşi de la scriiturile proaspăt alcătuite de tipul notă contra notă) vom contrapune, în mişcare, cele două voci.

B

Procedeul de lucru

Siguranţa dobîndită în mînuirea diverselor elemente ale scriiturii la două voci (valori ale intervalelor ; formule melodice ; progresii de secunde, de trepte a melodiei şi de trepte a armoniei ; tonalitatea) va face ca tratarea a două voci mişcate să nu ne mai apară o muncă împovărată cu dificultăţi prea noi şi prea deosebite. În acest *Exerciţiu* (ca, de altfel, şi în cele două precedente), atenţia nu se va concentra chiar atît de mult asupra includerii de material nou şi nefolosit încă sau asupra dobîndirii de noi cunoştinţe. Este vorba mai degrabă de alte forme mai libere de aplicare a elementelor noastre de construcţie. Modelele noastre melodice din *Exerciţiile 3, 4* şi *6* ne arată două voci dotate într-o măsură inegală cu mişcare. Dacă vom proceda acuma la animarea calmului model melodic, întocmai precum o făcusem, în *Exerciţiile* precedente, cu vocea II adăugată, vom inversa raporturile iniţiale : firul conducător al exerciţiilor noastre următoare devine vocea II mişcată. Vom merge de-a lungul acestui fir, înnodîndu-l de noua voce mişcată. Însă cele două voci îşi vor menţine, în decursul întregului *Exerciţiu*, vechile lor denumiri. Ca atare, vom păstra numele modelului melodic, chiar dacă şi-a pierdut de mult acest rang prin acomodarea la cealaltă voce, predîndu-l partenerei sale.

Modelul melodic se pune în mişcare întocmai ca şi vocea II : o vom înzestra cu formule melodice. Sunetul modelului iniţial (care completează măsura) rămîne sunet principal şi în vocea proaspăt mişcată — ca şi în cazul vocii II. Toate regulile care se refereau — începînd cu *Exerciţiul 3* — la desfăşurarea vocii mişcate sînt acuma valabile şi pentru modelul nostru melodic pe care trebuie să-l punem în mişcare.

Dar din seria numeroaselor reguli care conduceau mersul concomitent al ambelor voci a mai rămas (datorită unor libertăţi de scriitură, acordate ca necesitate pentru materialul nostru de lucru foarte lărgit) doar un mic rest de prescripţii. Acestea sînt :

Regula 16 — nici un fel de încrucişări de voci ;

Regula 18/19 — nici un fel de intervale cu fundamentala în acut, la început, sfîrşit sau în puncte sonore importante în desfăşurarea bucăţii ;

Regula 24 — nici un fel de paralelisme de (8), (5) şi (4) ;

Regula 26 — paralelisme ascunse de (8) şi (1) numai în cadenţe ;

Regula 27 — paralelisme ascunse de (5) şi (4) nu se permit suitor, în cazul că pornesc de la intervale mai mici decît acestea ;

Regula 29 — nici un fel de salturi de intervale ale grupei B (şi triton) sau înspre astfel de intervale (cu excepţia **Ad, As, L′ L**) ;

Regula 30 — atenţie la formarea de septime şi none în vocile mişcate.

Toate regulile cu numerotare mai mică decît cele de sus devin astfel caduce sau valabile într-o formă lărgită — respectiv, în sensul celor arătate la *Exerciţiul* 3, pagina 59. Regulile de la nr. 31 în sus se referă şi aşa la mersul concomitent a două voci, fiind deja acomodate unui grad superior de măiestrie în scriitură a elevului. Ele îşi menţin deci valabilitatea şi pe viitor.

Sînt însă de observat anumite lucruri la conducerea concomitentă a două voci.

REGULA 62

Atunci cînd o voce este în mişcare, cealaltă va fi mai reţinută, mai calmă.

Această prescripţie extrem de generală poate fi nerespectată, în favoarea unei mişcări simultane mai agitate sau şi a unei rămîneri comune într-o mişcare mai redusă a celor două voci — totul, fireşte, numai în cazul în care progresia de trepte a armoniei, precum şi puternica tendinţă spre puncte culminante (în grav sau în acut) sau eventual chiar

dorinţa unei expresivităţi sporite ar reclama o repartizare uniformă a mişcării pentru ambele voci. Deosebit de bătător la ochi este întotdeauna efectul unei supraîncărcări a anacruzelor ; în majoritatea cazurilor, solicitarea ritmică simultană a vocilor va avea un efect urît.

Prelucrarea unui exemplu din *Exerciţiul 3* :

(170) Tranquillo

Vocea II

Model

ne va familiariza cu noul mod de scriitură mai bine decît ar face-o toate explicaţiile teoretice.

(171) Model cu formule melodice

Această soluţie este greşită. În loc de a sprijini vocea superioară printr-o mişcare diferită, modelul melodic ornat se desfăşoară alături de cealaltă voce în acelaşi ritm — şi pe deasupra şi încărcată la maximum.

(172) Model cu formule melodice

Aici avem amintita suprasolicitare a anacruzelor. În locul unei desfăşurări netezi, ne întîmpină o şchiopătare gîfîitoare concomitentă. Să încercăm deci cu ritmuri mai calme !

În măsura întîi, pe ultimul timp, nu se poate situa un sunet mai acut decît *fa*[1] (din cauza paralelismelor de (5), evidente sau ascunse, ce

ar rezulta prin mersul înspre sunetul din măsura a doua a modelului) cu excepţia lui *si bemol*[1] sau *do*[2], care nu reprezintă însă o rezolvare ingenioasă. Rămîne deci calea de jos :

(173) a) sau b) sau c) sau d)

Forma *d* însă prezintă iarăşi o solicitare a anacruzei, pe care dorim s-o evităm ; iar forma *c* provoacă nelinişte (datorită accentuării puternice a timpului doi) în mica noastră scriitură, neaxată pe mijloace mari de expresivitate. Pe de altă parte, următoarele două forme sînt imposibile :

(174) şi

prima din ele — datorită saltului tritonic spre sunetul din măsura a doua a modelului ; cealaltă — datorită falsei relaţii create între *si bemol* şi *si*[1] de la vocea superioară, lucru care ar deranja mult aici. În consecinţă, vom prefera (pentru măsura întîi) una din cele două forme (*a* sau *b*) ale exemplului 173, cărora nu le putem reproşa nimic. Pentru ornamentarea măsurii a doua am avea două variante :

(175) a) b)

precum şi derivările acestora :

(176) c) d) e) f) g) h) i)
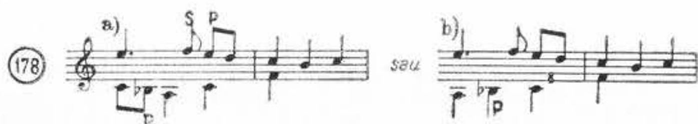
În varianta *a*, ne întoarcem o bucată din drumul pe care venisem, ceea ce nu prezintă prea multă variaţie ; ca atare, calea întoarsă la

mi bemol^1 (în ciuda sau tocmai datorită relaţiei false cu măsurile 1 şi 3 ale vocii superioare) este preferabilă. Aici, relaţia falsă *mi*^{2} — *mi bemol*^{1} nu deranjează, întrucît *mi bemol*^{1} are doar caracter de **P** :



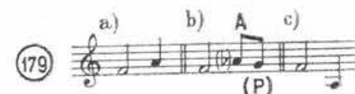
Dar chiar dacă *mi bemol*^{1} nu ar conta drept **P**, ci ca parte componentă a unui interval independent, el nu este prea pregnant, neavînd rol de fundamentală.

Tot astfel şi *mi*^{2}, care întregeşte falsa relaţie, nu reprezintă fundamentala intervalului de care aparţine, ci este (3) a sunetului fundamental şi a progresiei de trepte *do*^{1}. Se înţelege de la sine că sunetul situat într-un punct mai slab al suprapunerii sonore nu se va manifesta nicicînd atît de pregnant (în sens bun sau rău) ca acelea situate în locuri avantajoase. Ca atare, falsa relaţie *mi*^{2} — *mi bemol*^{1} nu va deranja în nici un caz în măsura în care ar fi făcut-o menţionata relaţie *si bemol* — *si*^{1} (exemplul 174 b), în care *si bemol* era fundamentală. Iată dovada acestei afirmaţii : situînd pe *si bemol* din prima măsură astfel încît să devină mai puţin important, nu va mai interveni o falsă relaţie stînjenitoare :
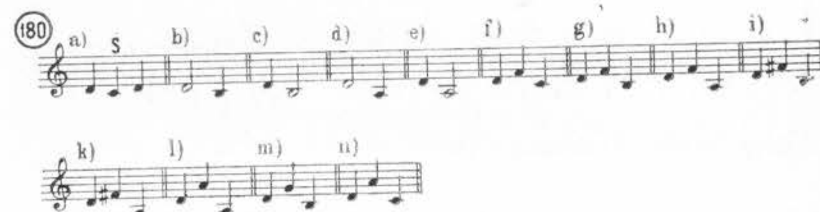


În exemplul 178 b, *si bemol* devine numai pentru o clipă fundamentala (5) *si bemol* — *fa*^{2}, şi anume, în punctul unde **P** coincide cu **S**. Însă *si bemol* poartă atît de vădit caracterul de **P**, iar *fa*^{2} la fel de vădit pe cel de **S**, încît funcţia de fundamentală a lui *si bemol* este aproape imperceptibilă.

Variantele *c* şi *d* ale exemplului 176 sînt utilizabile pentru măsura a doua ; *e* şi *f* nu sînt rele, însă se află prea strîns legate din punct de vedere ritmic de vocea superioară, fiind, de aceea, mai puţin adecvate. Celelalte trei forme aduc prea multă nelinişte prin trioletul lor. Ar mai fi posibile şi formele următoare :



Variantele *a* şi *b* sînt bune, însă *c* este mai puţin potrivit, datorită paralelismului ascuns de (8) pe care îl creează în mersul spre măsura a treia.

În măsura a treia, vocea inferioară împodobită mai poate arăta astfel :
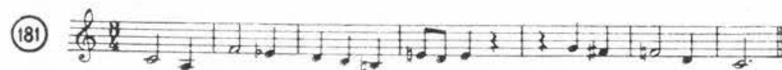


Forma *a* nu este bună, întrucît nu aduce nimic nou decît o circumscriere a sunetului *re*, ca şi vocea superioară, ceea ce înseamnă o stagnare a desfăşurării. Formele *i* şi *k* au sens numai dacă pot fi incluse fără reticenţă în desfăşurarea generală, *n* formează un paralelism de (8) cu vocea superioară (*re*^{2} — *do*^{2} cu *re*^{1} — *do*^{1}), care, ce-i drept, nu apare simultan, fiind însă cu atît mai pregnant din această cauză.

TEMA 48
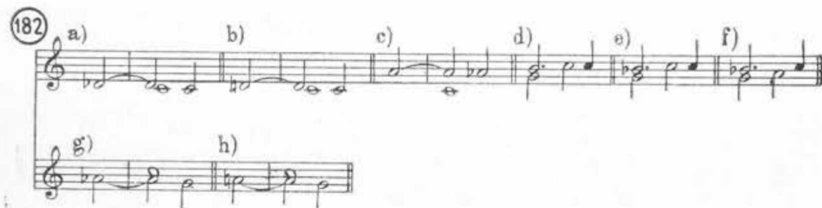
Se vor nota pentru restul de patru măsuri ale exemplului 170 (în felul arătat) toate posibilităţile unei mişcări libere a modelului melodic, în măsura în care corespund cerinţelor noastre, apreciindu-se gradul lor de utilizare.

Ne vom decide pentru următoarea variantă a modelului melodic, corespunzătoare stilului simplu al vocii superioare, constituind totodată o medie agreabilă între maniera searbădă și sărăcăcioasă și pălăvrăgeala îmbelșugată de sunete :

(181)


Îndemînarea noastră foarte avansată ne permite să folosim grupări de sunete foarte îndrăznețe pentru mersul concomitent a două voci mișcate.

a) Toate întîrzierile autentice interzise sau doar condiționat permise pînă acuma (precum și nepregătite), de exemplu :

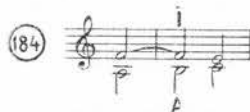
(182)


Chiar și întîrzierile neautentice :

(183)
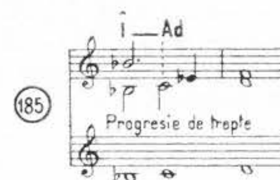

pot fi folosite, atunci cînd radiază un sesizabil efect de **Î** — lucru prin care alcătuirea progresiei de trepte se simplifică simțitor. În cazul în care nu se poate stabili un efect sigur de **Î**, se va folosi mai degrabă calculul mai detaliat (însă mai sigur) al progresiei de trepte, conform căruia fiecare interval armonic va primi un sunet de progresie de trepte.

b) O îmbinare de **Î** și **A** foarte frecventă :

(184)
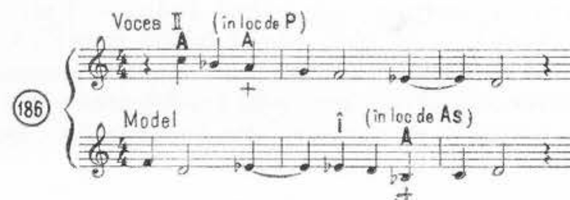

În cazul de mai sus, se permite acceptarea unei fundamentale proprii a intervalului în loc de **Î** și **A**, fundamentală care poate fi (conform celor arătate în *Exercițiul* precedent) unul din cele două sunete ale tritonului. În cazul nostru, *si* ar fi cel mai nimerit.

c) Următoarele combinații de **Î** și **Ad** :

(185)


la care, rezolvarea **Î** nu se efectuează prin secundă, ci ca la **Ad**, prin salt înspre un sunet ce formează, împreună cu cealaltă voce, un interval din grupa A.

d) Întîrzieri și apogiatură pe timpi slabi ai măsurii, datorită sincopării puternic perceptibile a celeilalte voci :

(186)


În cazul unei sincopări (presupunînd că este relevată de vocea cealaltă, și nu asimilată prin mijloace armonice ritmului normal, nesincopat), raporturile metro-ritmice care domină măsura sînt inversate : timpul neaccentuat pînă atunci primește accentul, iar cel accentuat ocupă poziția de valoare redusă. Formulele melodice, mai ales acelea care depind în mod clar de accentul metric (**Î, A, Ĺ**) pot fi întrebuințate drept confirmare a vocii sincopate, prin aceea că (spre exemplu la **Î**) tensiunea sonoră se situează acuma pe timpul slab, iar rezolvarea ei pe cel tare. În multe cazuri, nu se va realiza altceva, prin aplicarea acestei prescripții, decît o schimbare de semnificație a formulelor melodice — ceea ce, privind disecarea armonică determinată de progresia de trepte, ar însemna doar o schimbare de denumire pentru anumite sunete melodice. În felul acesta este cu totul lipsit de importanță faptul dacă cele două sunete însemnate cu + în exemplul 186 sînt interpretate drept **A** sau **P**, respectiv **A** sau **As**. La unele **Î** și **A**, ce-i drept, alcătuirea progresiei de trepte poate fi mult ușurată prin efectul voit al sincopării.

Toate aceste libertăți pot constitui o adevărată otravă pentru scriitura la două voci, dacă nu sînt întrebuințate cu îndemînare. Acela care nu

le poate stăpîni să nu le folosească în nici un caz — prin stăpînire înţelegînd manifestarea unei conduceri curgătoare a vocilor, precum şi capacitatea de a explica şi intona fără greşeli toate fenomenele. Dar chiar şi acela care s-ar pricepe să le rînduiască în mod îndemînatic va trebui să dovedească justa lor aplicare printr-o verificare deosebit de minuţioasă a progresiei de secunde, precum şi a progresiilor de trepte — a melodiei şi a armoniei.

Modelul melodic mişcat este supus aceloraşi condiţii ca şi vocea II mişcată. Şi din modelul melodic trebuie să fie posibilă desprinderea progresiilor de secunde şi a progresiilor de trepte a melodiei — iar calitatea acestor progresii trebuie să constituie, şi aici, un etalon în construirea melodiei. Progresia de trepte a armoniei, care nu are nici un fel de independenţă ritmică, constituie — datorită valorilor sale mai reduse de notaţie — controlul infailibil al desfăşurării armonice a piesei. Dacă dorim să mărim sau să micşorăm frecvenţa schimbărilor de armonie (lucru ce se poate petrece independent de tempoul piesei), putem să apreciem cu uşurinţă — în baza progresiei de trepte — în ce punct anume se află un surplus sau o carenţă de mişcare armonică, realizînd apoi fără greutate echilibrul dorit prin modificarea sunetelor progresiei de trepte, precum şi prin acomodarea sunetelor în cuprinsul modelului, care se află acuma în mişcarea liberă.

(187) Tranquillo

Vocea II — Model — Model lărgit — Progresia de trepte

TEMA 49

a) Se va verifica modelul melodic lărgit din exemplul 187, cu ajutorul progresiei de secunde şi al progresiei de trepte a melodiei.

b) Se va stabili ⊖ al piesei, explicîndu-se natura acestuia.

c) Cum trebuie să se prezinte modelul melodic lărgit, dacă progresia de trepte va avea un *la* în măsura a cincea, datorită prea desei reveniri a lui *do*^{1} ?

Oricît de sigure ar fi numeroasele mijloace de control în privinţa structurii tehnice a lucrărilor noastre şi a valorii desfăşurărilor melodice şi armonice, ele ne lasă însă cu totul nelămuriţi asupra viziunii stilistice a unei scriituri la două voci. Depinde numai de capacitatea noastră actuală de scriitură dezvoltarea, din modelul melodic, a următoarei voci mişcate în locul celei precedente :

(188)

În ce priveşte măsura a doua, ne mai putem imagina şi următoarea conducere a vocii inferioare :

(189)

Oricît de ciudată ar părea la prima privire, această conducere nu este greşită. Progresia de trepte ne dă indicaţii precise asupra valorii ei. Ea ar fi următoarea :

(190)
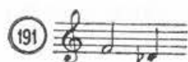
ceea ce (conform prescripţiilor din *Exerciţiul 7*) este permis. Ciudăţenia ar consta deci exclusiv în felul de scriitură.

În penultima măsură a exemplului 188, putem constata că nu este lipsit de riscuri ca ambele voci să se mişte în mod prea liber. Se recomandă aplicarea formulelor în aşa fel, ca ele să apară la una din voci în momentul în care la cealaltă se află un sunet neschimbat şi avantajos din punct de vedere armonic. Altfel (respectiv în cazul coincidenţei mai multor formule), vocile ar pluti fără sprijin în aer.

TEMA 50

a) Se va calcula progresia de trepte a conţinutului armonic al acestei variante (exemplul 188), stabilindu-se ⊖ , care urmează a fi apoi justificat şi apreciat.

b) Ce simbol ar trebui să apară în măsura penultimă a vocii inferioare, în cazul variantei următoare ?



Lărgirea modelului melodic (iniţial atît de inofensiv) în sensul exemplului 188 aduce un surplus îmbelşugat din punct de vedere armonic, ce nu-i vine prea bine. Nu are nici un sens ca, numai de dragul unei sonorităţi mai stridente sau a unor conduceri interesante a vocilor, să renunţăm la stil şi să opunem unei voci superioare atît de nepretenţioase o atare multitudine de cromatisme, false relaţii şi aglomerări de formule. Elevul trebuie să se obişnuiască de pe acuma să mînuiască cu economie multiplele posibilităţi de folosire a materialului său sonor ; şi, mai cu seamă, trebuie să aibă întotdeauna în vedere (pe lîngă corectitudinea tehnică) şi cea mai fidelă concordanţă a celor două voci în ce priveşte stilul şi caracterul. Or, în această privinţă nu se pot stabili prescripţii. Căci gustul, care este chemat să-şi dea verdictul în asemenea chestiuni, poate fi dezvoltat numai printr-o severă autoeducare a elevului şi printr-o permanentă observare la cel mai înalt nivel critic a propriei munci.

Acela care ar fi totuşi de părere că scriituri la două voci ca cea de mai sus ar putea găsi justificare în modestul nostru stil de lucru ar trebui, credem, să mai treacă printr-un examen suprem şi de cea mai mare importanţă. Ar putea el oare (după ce a aşternut o astfel de scriitură) să intoneze fiecare din voci fără dificultate şi ireproşabil, împreună cu un partener ? Probabil că nu — iar acest lucru îi poate dovedi irevocabil că scriitura sa este inutilizabilă pentru cerinţele noastre de moment. Nu vrem să fim însă nedrepţi. Dacă un elev alcătuieşte astfel de scriituri, reuşind totodată să le explice şi să le intoneze fără greş, atunci se cuvine să cinstim şi să recompensăm talentul care se arată printr-o astfel de îndemînare : el va avea dreptul de a scrie astfel. Ar fi mai nimerit însă, chiar şi pentru el, să-şi formeze şi gustul (pe lîngă iscusinţa-i tehnică), folosind astfel de dexterităţi de scriitură doar acolo unde îşi au rostul.

TEMA 51

a) În genul exemplului 187, se vor prelucra toate scriiturile la două voci ale *Exerciţiilor 3, 4* şi *6* — atît cele cuprinse în carte cît şi cele realizate prin temele date.

b) Se vor aprecia noile variante din punct de vedere al stilului lor.

c) Se vor analiza modelele melodice lărgite din punct de vedere al progresiilor lor de secunde ; la nevoie, se vor opera corecturi.

d) Se vor analiza modelele melodice lărgite din punct de vedere al progresiilor de trepte ale melodiei ; se vor opera, de asemenea, modificări, dacă este nevoie.

e) Se va analiza progresia de trepte a armoniei pentru fiecare alcătuire generală în parte ; şi aici se vor opera, la nevoie, modificările cuvenite.

C

Exemplificări — tip

EXEMPLUL 1

A) Variantă simplă

Allegro moderato

192 Model

Vocea II

Progresia de trepte

B) Modelul şi vocea II cu formule melodice

Model lărgit

Vocea II lărgită

Progresia de trepte

EXEMPLUL 2

A) Variantă simplă

(193) Vivace

Vocea II

Model

Progresia de trepte

B) Modelul şi vocea II cu formule melodice

Vocea II lărgită

Model lărgit

Progresia de trepte

sau

EXEMPLUL 3

A) Variantă simplă

(194) Allegro moderato

Model

Vocea II

Progresia de trepte

B) Modelul şi vocea II cu formule melodice

Model lărgit

Vocea II lărgită

Progresia de trepte

TEMA 52

a) Se va scrie un model melodic în conformitate cu regulile *Exercițiului 1.*
b) Se va plasa (dedesubt sau deasupra) vocea II, alcătuită după prescripțiile *Exercițiului 2.*
c) Se va extrage progresia de trepte a armoniei, operîndu-se corecturi la ambele voci acolo unde va fi cazul.
d) Se va stabili ⊖ al piesei cu ajutorul progresiei de trepte a armoniei.
e) Se va înviora vocea adăugată printr-o mișcare mai liberă, și anume, prin formule melodice, notîndu-se totodată simbolurile respective.
f) Se vor analiza progresiile de secunde ale vocii mișcate, operîndu-se modificări la nevoie.
g) Se va stabili progresia de trepte a vocii mișcate, operîndu-se modificări la nevoie.
h) Se va înviora modelul melodic printr-o mișcare mai liberă, notînd-o și aplicînd vocii anterior mișcate eventualele modificări de sunete melodice.
i) Se vor analiza progresiile de secunde ale modelului melodic în noua sa mișcare, operîndu-se modificările cuvenite.
k) Se va stabili progresia de trepte a noului model, operîndu-se modificările cuvenite.
l) Se va extrage încă o dată progresia de trepte din succesiunile armonice. Se va analiza progresia astfel extrasă, comparînd-o cu progresia de trepte menționată la punctul *c.* Se va modifica desfășurarea vocilor, la nevoie.
m) Se va determina ⊖, urmînd aprecierea acestuia.
n) Se va aprecia ținuta de stil a întregii piese.

Remarca făcută la ultima temă a *Exercițiului 8* este pe deplin valabilă și pentru această temă.

Acesta este procesul de lucru căruia i se va supune orice temă la două voci de acum înainte. El constituie o reprezentare mult mărită și nerizelată a tot ceea ce realizează urechea la audierea unei astfel de

scriituri. Căci urechea percepe și apreciază progresiile de secunde, extrage progresiile de trepte ale melodiilor izolate, precum și ale desfășurărilor armonice, stabilind totodată și central tonal. Ea nu va realiza însă primii pași ai temei noastre ; respectiv, înviorarea unei voci calme prin mișcare. În schimb, va separa formulele melodice de sunetele principale, restabilind astfel — retro-auditiv — forma neîmpodobită. Este normal ca modul nostru de lucru, care descompune procesul audiției și înțelegerii muzicale în fazele-i parțiale (luîndu-le totodată ca puncte de plecare în procesul tehnic de scriitură), să se repercuteze din nou asupra audiției. Încetul cu încetul, urechea se obișnuiește să țină seama de progresii și să aprecieze valorile intervalelor și ale înrudirilor. Prin aceasta, devine inutilă întrebarea dacă mai este necesar să procedăm tot mereu la astfel de analize. Cu cît perceperea auditivă a tuturor tendințelor ascunse ale scriiturii va fi mai sigură, cu atît mai puțin necesară va fi urmărirea tuturor cerințelor privind descompunerea analitică exactă. Cu timpul, rezolvarea va veni punct cu punct și de la sine, iar în cadrul proceselor de lucru, toate metodele analitice vor cădea una după alta — ca frunzele îngălbenite ale unui copac. În cele din urmă, totul nu va mai fi decît o conlucrare curentă și neîntreruptă dintre invențiune și procesul de scriere, la care, analiza detaliată va mai servi doar pentru găsirea posibilităților de ameliorare în locurile mai sărăcăcioase — respectiv de a lua dintr-un loc și de a adăuga într-altul sau, într-un cuvînt, de a conferi întregului o ultimă finisare. După atingerea unei astfel de iscusințe, nimic n-ar fi mai dăunător decît veșnicul și stînjenitorul raționament dedicat progresiilor, înrudirilor și formulelor. Acela pentru care (în ciuda preocupării temeinice cu aceste elemente și a unei asidue munci practice de scriitură) permanenta respectare a progresiilor și a celorlalte reguli nu i-a devenit atît de uzuală încît urechea să-i descompună neîncetat — inconștient și fără a i-o aminti — armoniile și liniile în sensul celor arătate aci, să se mulțumească cu simpla cunoaștere a acestor lucruri, fără a încerca să rîvnească la onoruri componistice ; căci compoziții pline de sens și inteligibile pot fi realizate numai atunci cînd inspirația și ideile muzicale ale compozitorului au fost trecute prin sita deasă de reguli de lucru și prescripții de material, fără a fi fost însă diformate ca esență și valoare. Dar și acei muzicieni pentru care cunoașterea artei scriiturii ar servi doar spre lărgirea culturii lor muzicale generale ar trebui să atingă acel punct în care respectarea numeroaselor prescripții de scriitură s-ar transforma, pentru ei, dintr-o stînjenire a procesului de scriere într-un viguros mijloc ajutător al audiției. Nu credem că ar mai ridica obiecția stupidă că analizele ar ocupa mai mult spațiu decît munca propriu-zisă de scriitură. Făcînd abstracție de faptul că pe viitor activitatea de cercetare și descompunere va fi din ce în ce mai mult

înlocuită prin aceea propriu-zisă a scriiturii productive, nu se prevede nicăieri vreo normă de timp şi cantitate de exerciţii destinate analizelor. Sîntem încă răsfăţaţi de explicaţiile insuficiente ale armoniei tradiţionale, desigur foarte scurte. Dar ce ne pot spune ele oare în afară de poziţia sunetelor acordice faţă de basul lor şi în afară de cele mai elementare raporturi tonale ? Cum ar mai rîde un chimist dacă i-am pretinde să realizeze analiza detaliată a unui produs în acelaşi termen scurt care ar fi necesar pentru producerea acestuia într-o întreprindere dotată cu toate mijloacele ajutătoare în acest scop !

EXERCIŢIUL 10

Scriitura liberă la două voci

I

Deţinem acuma îndemînarea de a mînui două voci în mişcare liberă, putînd deci îndrăzni să facem pasul spre ultimul domeniu care ne-a mai rămas în munca de scriitură la două voci : prelucrarea unui model melodic progresînd în ritm liber. Vom folosi în acest scop cîntece populare, medievale şi mai noi — dar mai ales din acelea a căror apariţie se situează înainte de timpul lui Bach. Este, fireşte, posibil să luăm şi modele mai recente. Mă voi limita însă la tezaurul mai vechi de cîntece, întrucît aici melodica se desfăşoară în deplina prospeţime a bucuriei neîngrădite în ce priveşte structura lineară, fără a fi încorsetată — prin considerente armonice prea pronunţate — în schema cadenţelor hotărîte şi a pregnantei structuri de simetrie a perioadelor, caracteristici determinante pentru formele de mai tîrziu ale liedului. Ca atare, aceste cîntece vechi permit posibilităţi numeroase tratării polifonice, fiind materialul ideal de lucru tocmai pentru scriitura la două voci.

La începutul unei astfel de munci, ne întrebăm care anume din cele două stiluri principale să fie preferat la alcătuirea scriiturilor noastre. Să concedem oare melodicii dreptul de a umple ambele voci cu o viaţă lineară sau să lăsăm să se desprindă frumuseţea melodiei din fundalul amplu al unor armonii simple ? Să scriem polifonic sau omofonic, linear sau static, contrapunctic sau armonic ? Fără a ţine seama de preferinţa pentru un stil sau altul (aceasta variind după regiuni, rase, epoci — ba chiar şi în funcţie de fiecare personalitate componistică în parte), un tratat contemporan de scriitură are datoria de

a oferi, în egală măsură, armătura tehnică atît pentru scriitura polifonică, cît şi pentru cea omofonică. Gradul de meşteşug pe care l-am atins ne permite cu prisosinţă să aplicăm materialul nostru sonor în ambele sensuri ale tehnicii de scriitură. Însă, aidoma artei libere de scriitură — aşa cum se vădeşte în compoziţiile maeştrilor — nu ne va fi posibil nici nouă să exagerăm în aşa măsură vreunul din cele două stiluri, încît să realizăm fie un contrapunct pur, fie o structură absolută de acorduri. Căci precum cele două forţe, melodică şi armonică, se găsesc inseparabil unite încă în structura celui mai simplu element de construcţie al scriiturii, în *interval*, noi neavînd decît să decidem care anume din ele să iasă mai în evidenţă, tot astfel şi în scriitura executată, avem putinţa de a crea desfăşurări *cu precădere polifonice* sau *cu precădere omofonice*. În cadrul *Exerciţiului 10* vom începe cu scriitura omofonică, aceasta fiind mai uşor de cuprins.

A

Materialul de lucru

1. Modelele melodice de mai jos, care urmează a fi situate la vocea superioară : *

(195)

Mir ist ein schöns braun Mei - ds-lein ge - fal-len in mein Sinn. Kein
Tag noch Nacht hab ich kein Ruh, das schafft ihr schön Ge - stalt Ich
weiß nit was — ich — Für - haß tu, mein Feins - lieb macht mich alt.

(196)

Es freit ein Kö - nig an dem Rhein, er freit ein Kö - nigs-töch - ter -
lein. Er freit es gan - ze sie - ben Jahr, im ach-ten ward — sie zu - ge - sagt.

* Acestea, precum şi toate modelele melodice care urmează au fost extrase din *Cartea de cîntece germane vechi*, de Franz M. Böhme („Altdeutsches Liederbuch").

(197)

Gut Rei - ter bei dem Wei - ne saß und sich viel
stol - zer Red ver - maß: Mir hat ein schöns — Jung - fräu - e —
lein sein Treu und Ehr ver - hei - ßen, ver - hei — ßen.

(198)

Die — Fisch im Was - ser woh - nen, das Wild wohl in dem Wald;
So — hal - ten sie zu - sam - men, die Men - schen jung und alt.
Da - mit sie tun sich meh — ren gar — viel und man - nig —
falt, da - mit sie tun sich meh - ren — gar — viel und man-nig - falt.

(199)

Ve - nus, du und dein Kind, seid al - le bei - de blind, und
pflegt auch zu ver - blen - den, wer sich zu euch tut wen den, wie
ich wohl hab er - fah - ren in mei - nen jun - gen Jah - ren.

(200)

Jo - sef, lie - ber Jo - sef, was hast du ge - dacht, daß
du die schö - ne Nan - nerl ins Un - glück ge - bracht.

(201)

Der Mai - en, der Mai - en, der bringt uns Blüm-lein viel. — Ich
trag ein frei Ge - mü - te, Gott weiß wohl, wem ich's will, — Gott weiß wohl, wem ich's will.

(202)

Ei du lie-ber Bo - ten - bub, trägst du kor - du - a - nisch Schuh.
Trägst du dei-ne Brief - lein aus, gibt man dir sechs Kreu - zer raus.
Steckst du's in dein Beu - te - lein, ist doch nur ein Kreu - zer drein. Du magst mir
wohl ein Gal — losch sein, du magst mir wohl ein Gal-losch sein

2. Modelele melodice de mai jos, care urmează a fi prelucrate ca voci superioare şi inferioare :

(203)

Es steht ein Lind in je - nem Tal, ist o - ben
breit und un - ten schmal. Der auf da sitzt Frau Nach - ti -
gall und an - dre Vög - lein vor dem Wald.

(204)

Der reich Mann war ge - rit - ten aus, es kam ein
Bett - ler vor sein Haus, er bat die Frau um ei - ne Gab,
daß sie ihm geb von ih - rer Hab, das Hei - a - ho!

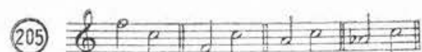
B

Procedeul de lucru
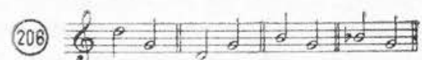
Sensul tratării omofonice a unui model melodic de mişcare variată constă în aceea de a adăuga o voce de completare şi sprijinire în aşa fel ca, pe de o parte, linia melodică să se contopească perfect cu partenera ei din punct de vedere armonic, iar pe de alta, toate particularităţile să se reliefeze cu cea mai deplină claritate din suportul armonic. Or, acest lucru se poate realiza numai în cazul în care vocea adăugată nu va parveni niciodată să ajungă la vreo independenţă melodică. Mersul acesteia înainte se efectuează prin valori mai mari decît ale conducătoarei ei, permiţîndu-şi o oarecare libertate de mişcare doar în punctele mai liniştite ale desfăşurării. Ea trebuie să se subordoneze vocii principale şi din punct de vedere al ritmului şi al formei. Ea va sublinia structura ritmică a vocii principale prin aceea că îşi va plasa sunetele mai cu seamă pe timpii tari ai melodiei, confirmînd, totodată, forma melodiei, prin faptul că va marca — o dată cu aceasta — semicadenţele, cezurile, precum şi cadenţele perfecte. Ponderea melodică precumpănitoare a modelului este asigurată atunci cînd armonia celor două voci se va servi de intervalele bune ale grupei A, permiţînd formulelor melodice un spaţiu cît mai restrîns. E drept că în vocea principală se vor găsi deseori formulele mai simple (**S, P, a**), însă celelalte vor trebui să apară rar. Dacă asemenea formule ar avea o frecvenţă mare în vocea adăugată, aceasta ar degaja o tensiune interioară prea puternică, opunînd totodată şi o viguroasă rezistenţă vocii principale ; în consecinţă, în cuprinsul ei, formulele trebuie să apară în proporţie cît mai redusă cu putinţă. Deja **S, P** şi **a** creează o dezvoltare melodică prea mare şi stînjenitoare pentru caracterul omofonic, iar **Î** sau **Ad** constituie o raritate din cele mai mari în vocea II a unei astfel de alcătuiri. Progresia de trepte a armoniei arată limpede structura clară şi necomplicată a raporturilor armonice, pe al căror substrat portant viaţa melodică poate înflori liberă şi nestînjenită. Această progresie se va efectua mai cu seamă în cvinte şi cvarte, cu intercalări ocazionale de terţe şi secunde — semn că se mişcă cu precădere în limitele primelor grade de înrudire ale unui centru tonal.

Înainte de a începe munca propriu-zisă de scriitură, vom stabili structura tonală a melodiei date (operaţie pe care o cunoaştem din *Exerciţiul 8*). Prin aceasta, vom obţine informaţii exacte asupra corectitudinii armonice în desfăşurarea melodică a liniei izolate ; dar pentru alcătuirea şi succesiunea armoniei propriu-zise vom putea determina numai ⊖ al piesei. Este, ce-i drept, destul de mult, însă insuficient spre a ne arăta calea pe care trebuie s-o urmeze armoniile unei tonalităţi determinate. Spre a găsi elemente de sprijin în acest sens, vom analiza punctele principale ale formei melodice : finalul, precum şi semicadenţele ce apar în desfăşurarea lineară. În aceste puncte, trebuie să se afle situate cadenţe creatoare de efect de încheiere ; or, tocmai aceste cadenţe realizează o strînsă coeziune a elementelor melodice cu cele armonice ale scriiturii, prin
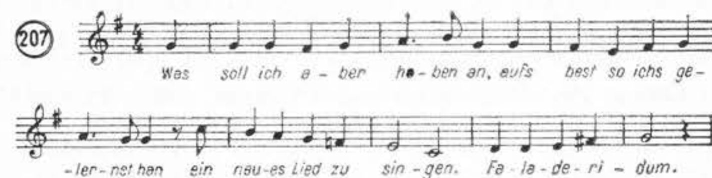
aceea că subordonează melodia şi armonia faţă de procesul formei. Aici vor fi deci locurile unde vom putea acomoda, în modul cel mai uşor, vocea II melodiei. Pornind de la astfel de cadenţe (adevărate puncte ferme ale structurii), se va putea cuceri apoi mai uşor restul scriiturii, decît dacă ne-am apuca să calculăm — de la un capăt la altul — o suprapunere după alta, potrivindu-le în mod forţat cerinţelor desfăşurării armonice generale. Armonia finală a unei piese (cel puţin pentru condiţiile noastre simple) este aceea a . Sunetul care reprezintă , respectiv sunetul principal calculat de noi din progresia de trepte a melodiei (şi care este totodată sunetul de bază al seriei de înrudire ce se cere aplicată în progresia de trepte a piesei) va trebui să apară în vocea inferioară. Celelalte cadenţe ale desfăşurării melodice vor fi dotate cu intervale ale căror fundamentale se află în registrul grav ; şi pentru a nu distrage atenţia urechii de la melodie (aceasta fiind în permanenţă componentul cel mai esenţial al scriiturii), vom lua în cadrul progresiei de trepte a vocii inferioare sunete cît mai înrudite cu . Se poate întîmpla deseori ca o semicadenţă a melodiei (sau şi cadenţa principală) să fie alcătuită din două sunete din care primul să se afle situat pe un timp mai bun al măsurii decît al doilea (cadenţă zisă „slabă“, feminină, în contrast cu cea „tare“, ce sfîrşeşte pe timpul tare al măsurii). Dacă aceste două sunete vor apărea în formele următoare :
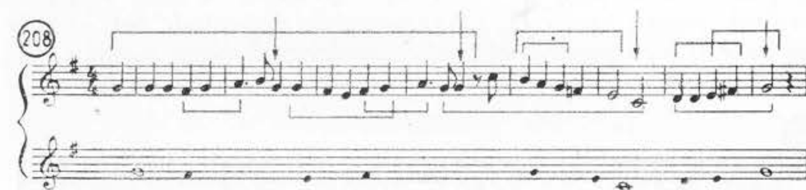


primul din ele, datorită avantajului său ca poziţie ritmică, poate dobîndi o supremaţie atît de pronunţată, încît se va putea impune ca fundamentală a celulei armonice chiar pînă la sfîrşitul celui de al doilea — respectiv al sunetului cadenţial. În asemenea cazuri, ne punem deseori întrebarea dacă nu vrem cumva să schimbăm funcţiunea armonică a celor două sunete sau să le contopim pe amîndouă printr-un sunet comun de progresie de trepte. Cadenţele „slabe“, al căror sunet ultim este însăşi fundamentala celulei armonice :



urmează a fi tratate în mod mai simplu, întrucît cadenţa ritmică coincide cu cea armonică ; dar şi aici avem de ales deseori între schimbare de armonie şi conectare.
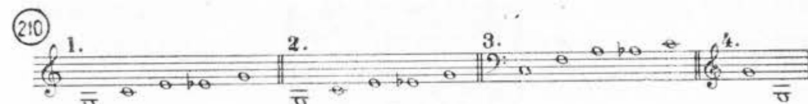


Centrul tonal al acestei melodii este *sol*[1], sprijinit mai ales de sa, în timp ce îndeplineşte doar o sarcină secundară.



Semicadenţele sînt însemnate în exemplul 208 prin săgeţi. Este vorba de patru sunete ale melodiei :
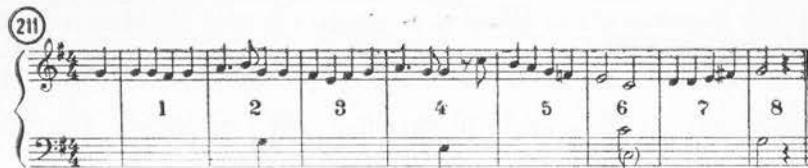


Dacă dorim să adăugăm o voce inferioară, atunci pentru fiecare încheiere vor rezulta următoarele alternative cadenţiale :
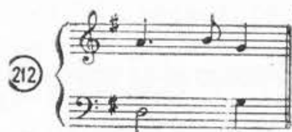


Cele două sunete *mi bemol*[1] din *1* şi *2*, precum şi *la bemol* din *3* sînt inutilizabile, datorită relaţiilor false foarte pregnante pe care le prezintă în raport cu modelul melodic. Apoi, în *1* şi *2* cade *do*[1], întru-

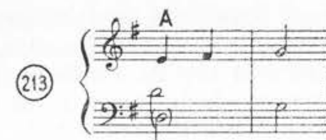
cît vom avea nevoie de această cadență în *3* ; anticipînd-o, i-am răpi efectul de prospețime pe care va trebui să-l realizeze acolo. Prin urmare, pentru *1* și *2* rămîn sunetele *sol*, sol^1 și mi^1. Sunetul cadențial al vocii melodice este, în ambele cazuri, sol^1 ; o dată va trebui să-l folosim însă și ca fundamentală de interval al semicadenței la vocea II. Cadența finală nu va fi cu nimic deranjată prin acest lucru. Căci, în definitiv, suprapunerea tonală principală trebuie să apară cel puțin de două ori, altcum am risca să nu mai deslușim în audiție. Iar pentru a evita auditorului orice fel de dubiu, se recomandă folosirea intervalului cadențial armonic *sol* — sol^1 imediat, la prima semicadență, în așa fel ca să fim lămuriți de la bun început în ce zonă tonală ne aflăm. În ce privește cadența a doua, va rămîne mi^1. Dacă am folosi acuma pentru cea de-a treia pe *la* sau pe *fa*, cîntecul nostru simplu ar fi încărcat în mod inutil, contravenind astfel și stilului specific unei astfel de muzici omofonice. Ca atare, cadența a treia va avea pe *do* sau do^1, iar pentru final, *sol* este și așa inevitabil. În felul acesta, vom obține deci, pentru vocea II, fundamentalele cadențiale *sol*, *mi*, *do* și *sol*, pe care le vom așeza dedesubtul modelului nostru melodic :
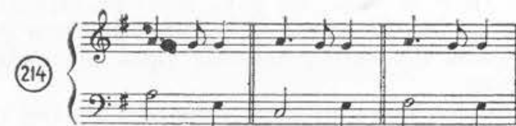


În forma simplă și severă de armonie pe care am ales-o, este întotdeauna bine ca să fie sprijinit de sa imediat premergătoare. Lucrul este perfect realizabil la prima cadență a piesei noastre :
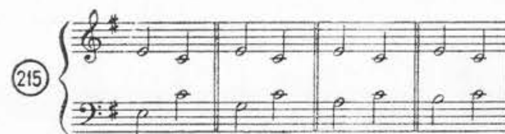


La cea de-a patra însă, dacă în vocea II s-ar afla dominanta *re*, am obține exact în locul acesta cadențial o **A** cu sunetul mi^1 al melodiei, ceea ce ar aduce o puternică tensiune melodică în piesă :



În cazul acesta, vocea II ar prelua mai nimerit pe *la*. Celei de-a doua cadențe (pe *mi*) nu-i putem adăuga nici o , căci *si* nu are voie să-și facă apariția în raport cu la^1. În felul acesta, vom putea coopta ruda imediat următoare a lui *mi* (respectiv) care este *la*, apoi și *do* ; ca o altă alternativă, renunțăm la și preluăm pe *fa diez* :
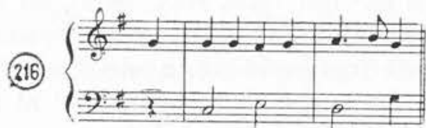


În privința celei de-a treia cadențe, nu vom putea folosi nici și nici sunetului cadențial. Cauza o constituie cadența „slabă" (feminină) mi^1 — do^1 care, deși reclamă o confirmare armonică a coeziunii celulare a celor două sunete (ceea ce s-ar realiza mai sigur dacă am adăuga un *do* lui mi^1 din vocea superioară), nu este totuși nimerit s-o obțină : zăbovirea nefiresc de lungă asupra acestei singure armonii ar provoca o stagnare îngrijorătoare a desfășurării sonore. Rămîn deci posibile în fața unisonului deja stabilit, do^1 al ambelor voci, următoarele sunete : *mi, sol, la* sau *si*. Ce-i drept, primele trei sunete de mai sus vor provoca, și ele, o coeziune armonică a întregii măsuri 6 :



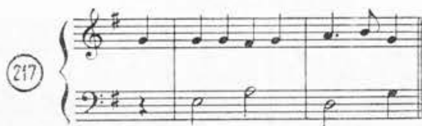
Utilitatea lui *la* poate fi justificată în felul următor : *do*[1] din vocea superioară (sunet dublat conform planului nostru cadențial și care va încerca să-și impună caracterul său de fundamentală chiar dacă va fi inclus într-o altă celulă armonică decît cea a lui *do*[1]) poate deveni cel mult (23) a sunetului *la* din progresia de trepte — și aceasta datorită faptului că *la* apare în prima jumătate de măsură a vocii inferioare. Oricum însă, strădunța zadarnică a lui *do*[1] spre funcțiunea de fundamentală constituie o contrapondere atît de puternică față de autoritatea de fundamentală a lui *la*, încît varianta de mai sus nu va fi resimțită ca o oprire stînjenitoare — ceea ce s-ar întîmpla pentru *mi* sau *sol* situat în chip de sunet prim al vocii II în măsura 6. Dacă în acest loc s-ar afla *si*, armonia s-ar schimba în ambele jumătăți ale măsurii (progresia de trepte *mi* — *do*).

Cadențele însă nu sînt încă complete, întrucît ele necesită — spre a deveni evidente — cel puțin trei sunete. Dacă am dori să le completăm imediat, am risca să neglijăm prea mult desfășurarea generală a vocii II în favoarea lor. În consecință, vom completa pentru moment spațiile rămase goale ale seriei, sunetele lipsă ale cadenței integrîndu-se apoi de la sine.

La începutul piesei, este suficientă intonarea de trei ori a sunetului principal *sol*[1] în vocea superioară pentru a stabili astfel tonalitatea ; nu va trebui să folosim deci pe *sol* încă o dată în vocea inferioară. Rămîne ca vocea II să înceapă cu *mi* sau *do*. Pentru motivul mai sus menționat, *mi bemol* cade. În ce privește sunetele *si bemol* și *si*, acestea sînt imposibile pentru începutul piesei, ca fiind componente ale unui interval cu fundamentala în acut. Dacă vocea inferioară va avea ca sunet inițial pe *do*, racordarea la măsura a doua (deja completată) va putea fi realizată prin intercalarea unui *mi* :



iar la un *mi* inițial, se potrivește cel mai bine, ca sunet intermediar, *la* :
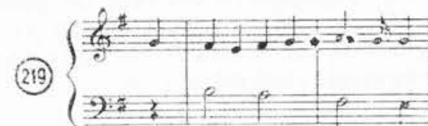


Sunetul *do* pe jumătatea a doua a măsurii nu este nimerit datorită paralelismului de (5) ce ar rezulta din mersul spre *re* (măsura 2).
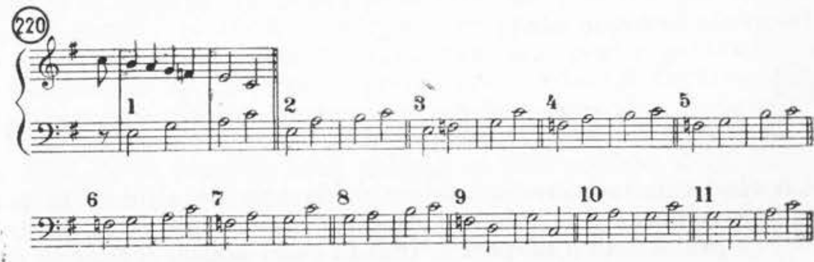
Sunetul *mi* din prima măsură a variantei cu *do* inițial conferă lui *fa diez*[1] din vocea superioară o funcțiune de **S** cu caracter de **A**, subliniind deci valoarea melodică în dauna celei armonice. Va fi mai potrivit *la*, în care caz *fa diez*[1] din vocea superioară rămîne sunet principal, acceptîndu-se astfel începutul cu *mi*. Al doilea fragment (măsura 3) poate începe numai cu *si* sau *re*, dacă dorim să evităm, într-un punct atît de important, apariția unui debil (6) (*la* — *fa diez*[1]) cu fundamentala situată în acut. Începînd cu *re*, va rezulta :



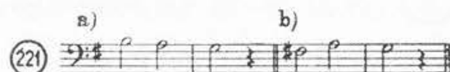
iar cu *si* :



Dezavantajul începerii cu *si* : nota a doua (inclusiv vocea ei superioară) constituie o repetare a celei de-a doua jumătăți a măsurii inițiale. Se va prefera deci varianta cu *re*. În ce privește fragmentul trei (măsurile 5 și 6), avem următoarele posibilități :



iar pentru fragmentul ultim (măsurile 7 şi 8) rămîn doar două variante :



Este de preferat varianta *a,* datorită intervalului mai viguros al (223) (*si* — *re*¹). Cea mai bună racordare la această frază finală a măsurilor 7—8 se va obţine cu oricare din formele precedente care nu conţin un *si,* deci 1, 3, 6, 7, 9, 10, 11.

Din acestea sînt mai puţin nimerite :

— 1 şi 3, fiindcă repetă sunetul final al cadenţei a doua ;
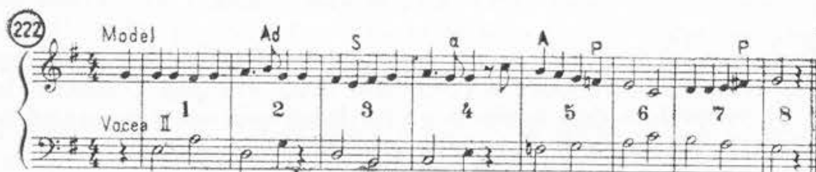
— 7, întrucît melodia conţine două **A**, lucru care ar fi, ce-i drept, de dragul variaţiei ;

— 9, întrucît am putea obţine racordarea la *si* din măsura penultimă doar printr-un salt de 7, iar transpunerea la octavă a ultimei secţiuni ar putea provoca o prăbuşire bruscă şi nejustificată pentru întreaga voce inferioară ;
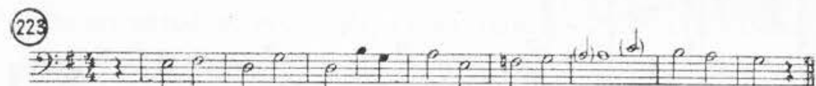
— 10, datorită dublei apariţii a lui *sol.*

În felul acesta rămîn variantele 6 şi 11, dintre care preferăm pe 6, întrucît 11 nu ar mai avea un efect de prospeţime prin repetarea lui *mi* din cadenţa a doua. Apogiatura *si*¹ faţă de primul sunet al variantei 6 este binevenită — mai cu seamă că am acordat acestor formule un spaţiu foarte redus, iar o altă **A** nu mai apare nicăieri.

Piesa noastră s-ar prezenta deci astfel :
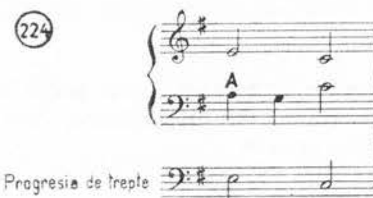


Progresia de trepte este :
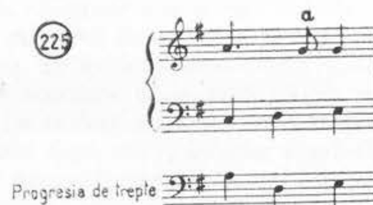


Un efect cam monoton îl produce dubla apariţie a lui *re* în vocea inferioară, măsurile 2 şi 3. Acest efect s-ar putea îndepărta printr-un *fa diez* ca primă notă a măsurii 2. Însă în cazul acesta, rămîne în pană

progresia de trepte, armonia n-ar mai progresa, iar răul ar fi şi mai mare. Păstrăm deci răul mai mic ! Măsura 6, care se prezintă nefiresc de calmă în desfăşurarea generală, poate fi întrucîtva animată printr-un *sol* intercalat în vocea inferioară :



Tot astfel poate fi rotunjită şi măsura 4, prin intercalarea unui *re* :



O voce II de felul acesta, în care apar aproape exclusiv progresii armonice viguroase şi în care se renunţă aproape cu totul la o viaţă melodică proprie, în favoarea efectului armonic, nu poate fi apreciată după aceleaşi criterii severe pe care le-am întrebuinţat în cazul altor melodii, înzestrate cu independenţă lineară. În rudimentele melodice ale vocii adăugate în scriitura omofonică, atît progresiile de secunde cît şi progresiile de trepte ale melodiei nu pot fi dezvoltate decît fragmentar.

Mai rămîne să aşezăm textul la această nouă voce. Scopul unui tratat de compoziţie nu constă în a oferi un curs complet de declamaţie muzicală ; în afară de asta, este de prisos a se încărca elevul cu mai mult decît are nevoie, în acest domeniu, pentru pretenţiile sale relativ modeste de moment. Vorbirea este înnăscută fiecărui om ; el ştie cum trebuie intonate cuvintele şi va şti să acomodeze accentele frazelor scrise şi vorbite, fără vreo dificultate, ritmului muzical — mai ales dacă se va baza (în mod nefortat şi fără pasiune după îmbinări excentrice) pe simţul său natural al vorbirii. În tot cazul, menţionăm aici trei reguli, prin a căror respectare el va fi apt să corespundă tuturor cerinţelor pe care le-ar ridica munca noastră actuală.

REGULA 63

Silabă accentuată = timp tare al măsurii ; cel puţin o silabă accentuată ar trebui să cuprindă un timp tare al măsurii, în cazul silabelor care se întind pe mai multe sunete.

REGULA 64

Dacă avem prea multe sunete şi prea puţin text, se pot repeta cuvinte ori porţiuni de frază mai importante. Sau silabele principale pot fi extinse pe mai multe sunete.

REGULA 65

Dacă avem prea mult text şi prea puţine sunete, atunci textul poate fi abreviat prin omiterea de cuvinte mai puţin importante (adjective, adverbe etc.) sau se pot diviza sunete mai lungi în 2 sau în 3. Folosind o asemenea repetare de sunete, s-ar putea crea un efect plat şi lipsit de interes, mai ales dacă alternarea silabică se produce simultan în ambele voci. Se impune deci (chiar şi în scriitura omofonică) o oarecare contrapunere a vocilor din punct de vedere al textului.

În această situaţie de forţă majoră (prea mult text faţă de un disponibil redus de sunete) ne găsim cu vocea adăugată la exemplul nostru 207. Însă prin omisiuni şi repetări de sunete, textul poate fi totuşi adaptat noii voci. Ca atare, cîntecul nostru va avea următoarea formă definitivă :

(226)

În nici un caz însă, elevul nu trebuie să aibă în vedere considerente de text sau de repartizare a acestuia, atunci cînd alcătuieşte vocea II. Exemplul nostru ne demonstrează că textul poate fi oricînd mlădiat cu o oarecare îndemînare. Ce-i drept, elevul avansat va considera textul

cu mai multă atenţie, acordîndu-i totodată şi o grijă mai mare în tratare. Însă în stadiul nostru actual nu va strica dacă îndemînarea de mlădiere a textului va fi puţin cam dură — fireşte că nu va fi cazul să se provoace mutilări înfiorătoare. Şi în modelele noastre melodice, repartiţia textului nu corespunde întotdeauna cerinţelor unei declamaţii îngrijite şi axate pe unitatea ideală dintre cuvînt şi sunet.

C
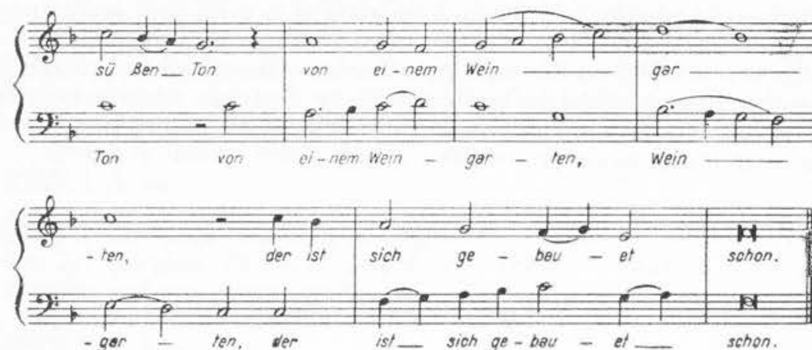
Exemplificări — tip

EXEMPLUL 1

(227)

EXEMPLUL 2

(228)



TEMA 53

Se vor prelucra cele 10 modele melodice (date drept material de lucru) ca scriituri omofonice la două voci.

Dacă modelul se află la vocea inferioară, aceasta va fi animată melodic în măsură mai mare decît suporturile noastre armonice contrapuse modelelor situate deasupra. Ar fi acuma interesant să se inverseze raportul inițial : model mișcat, situat deasupra — vocea II mai liniștită, situată dedesubt. Însă acest lucru n-ar fi nimerit. O voce superioară care va fi întotdeauna percepută drept conductus melodic (chiar dacă melodia principală se mișcă dedesubtul ei) nu va putea fi conturată la fel de puțin mobilă ca o voce inferioară, destinată din capul locului ca suport armonic. Întrucît acuma vocea inferioară — ca fiind model — va avea viață melodică pregnantă și întrucît vocea superioară va trebui să se miște și ea în mod vioi (chiar dacă nu în aceeași măsură ca vocea principală), ne îndepărtăm simțitor de sensul limpede al scriiturii omofonice, apropiindu-ne de o scriitură mai mult lineară.

EXERCIȚIUL 11

Scriitura liberă la două voci

II

Cu aceasta am ajuns la modul cel mai important și dificil de scriitură — dar și cel mai frumos totodată — realizabil la două voci : acela în care, vocile sînt egale în drepturi, respectiv scriitura contrapunctică, polifonică. Dacă în decursul *Exercițiului* precedent avusesem tendința de a sălta și accentua viața melodică a modelului printr-o subliniere cu ajutorul unui suport armonic solid dar mai puțin sesizabil, de astă dată vom conferi și vocii II o viață melodică independentă. Conducerea lineară a acesteia va concura acuma cu aceea a melodiei date, ea va opune punctelor culminante ale melodiei propriile ei sunete de vîrf, la fel de îngrijit calculate ; ea se va servi de același tezaur îmbelșugat de formule melodice ca și modelul. Dezvoltarea ei melodică poate atinge o atare perfecțiune, încît va putea fi folosită, la rîndul ei, drept model melodic al unei noi scriituri la două voci. Dar în ciuda acestei vieți proprii, pătrunse pînă la ultima notă, cele două voci trebuie să vădească cea mai intimă legătură și să se prezinte auzului sub forma unei țesături indisolubile ; o legătură la fel de intimă ca și în scriitura omofonică de mai înainte, însă de o structură aparte. Acolo, modelul melodic se sprijinea pe armoniile larg răsfirate, adică purtat de acestea ; aici însă, armonia se dispersează între linii, iar fragmentele melodice izolate ale celor două voci devin purtătoarele ei, prin tendințele lor comune sau contrastante.

A

Materialul de lucru

1. Modele melodice care urmează a fi situate în vocea superioară :

(229)

Zwi - schen Berg und tie - fem Tal, da liegt ein frei - e
Stra — Ben. Wer sei - nen Buh - len nit ha - ben mag,
der muß ihn fah — ren — las — sen.

(230)

Ich weiß ein stol-ze Gra-se-rin, sie grast mir in der — Wie — sen. Da
kam der — sel - big Rit - ter und des die Wie-se war, — und des die Wie - se war.

(231)

Ich weiß mir ei - ne Mül - le - rin, ein wun-der-schö —
— nes Weib. Wollt Gott, ich sollt ihr mah — len, mein
Körn - lein zu ihr tra - gen, so mahl ich, wenn ich mag.

(232)

Wach auf, mein Hort, ver — nimm mein Wort, merk auf was
ich dir sa — ge. Ich setz zu dir all mein Be —
gier, das glaub du mir, laß mich dein'r Treu - ge - nie — ßen

(233)

Es ta - get in dem O — sten, das Licht scheint ü — ber —
— all, wie we - nig weiß die Lieb — ste, wo ich be-nach - ten — soll.

(234)

Es ging ein wohl - ge — zog — ner Knecht wohl ü ber ein brei - te
Au — e, da sah er ei - nen schö - nen Tanz von Men — nen
und von Frau — en, den Tanz, den wollt er schau — en.

(235)

So wünsch ich ihr ein gu — te Nacht, bei der ich
war — al — lei — ne Ich scheid mit Lied. Gott
weiß die Zeit. Wied'r-kom - men das — bringt Freu — den.

2. Modele melodice care urmează a fi prelucrate ca voci superioare și inferioare :

(236)

Ach Mut - ter, grib mir — kei nen Mann, ich
leb nit län - ger denn ein Jahr. Ich leb nit län — ger
denn ein Jahr, so muß ich ster — ben, das ist wahr.

(237)

Es ritt ein Rit-ter wohl durch das Ried, er
fing es an, ein neu-es Lied gar schö-ne tät er
sin-gen, sin-gen, daß Berg und Tal er-klin-gen.

(238)

Ach Els-lein, lie-bes El-se-lein, wie gern wär ich bei dir.
So sein zwei tie-fe Was-ser wohl zwi-schen dir und mir.

B

Metoda de lucru

Descrierea exactă a procesului de lucru din *Exercițiul* precedent ne va folosi în egală măsură și pentru această nouă preocupare ; trebuie doar să ținem seama că de data aceasta se urmărește mereu scopul contrar. În loc de a da armoniei conformația unei baze portante, vom căuta acuma s-o reprezentăm în contururi mai puțin marcate, însă cu atît mai variate și expresive. Vom folosi, în egală măsură, intervalele slabe și pe cele tari ale disponibilului nostru, fără a mai tinde atît de zelos, ca în trecut, către înrudirile cele mai apropiate din cadrul progresiei de trepte. Desfășurarea ritmică a vocii adăugate va fi cît mai contrastantă față de model, iar cezurile desfășurării ca formă a celor două voci vor fi dispuse în genul țiglelor de acoperiș. Linia melodică a noii voci va fi conturată cu minuțiozitate ; în ambele voci se vor plasa formule melodice de toate felurile și în proporții îmbelșugate. În locul viguroaselor salturi de cvintă și cvartă (purtătoare de armonie) ale vocii adăugate — mai cu seamă dacă se află dedesubt — dominația va fi preluată de intervalele de secundă. La toate acestea, prescripțiile de scriitură rămîn aceleași de mai înainte ; atîta doar că — în scopul atingerii celor enunțate mai sus — prescripțiilor referitoare la dezvoltarea melodică li se va rezerva un cîmp de influență mai mare, în timp ce regulile de lucru pentru realizarea unor efecte armonice mai netede vor avea o acțiune mai restrînsă. Paralelisme de orice fel (nu numai cele și așa interzise) contravin unei conduceri independente a vocilor ; figurațiile acordice (atît în vocea izolată cît și în mersul împreună al ambelor) sînt prea puțin stimulatoare desfășurării melodice, fiind prin excelență lianți armonici. Salturile simultane în ambele voci (nu numai în aceeași direcție) pot fi extrem de stînjenitoare pentru mersul melodic. Pe de altă parte însă, toate fenomenele împovărătoare ale scriiturii omofonice (false relații, salturi mari, alternări motivice îmbelșugate etc.) pot avea un efect foarte frumos în scriitura contrapunctică. Prin asta însă nu se recomandă nicidecum folosirea exagerată a acestor particularități de scriitură — după cum nu se interzic nici cele enunțate ceva mai înainte. În scriitura polifonică este permis să apară tot ceea ce putuse apărea și în cea omofonică, cu condiția însă de a năzui spre o vioiciune melodică sporită. Liniile melodice sînt mai sensibile decît înlănțuirile armonice, iar stîngăciile comise aici stînjenesc mai mult decît succesiunile greșite de suprapuneri sonore. În consecință, aceluia care prelucrează o voce contrapunctică îi incumbă o răspundere mai mare în ce privește alegerea mijloacelor ce urmează a fi folosite, decît aceluia care tinde — prin îmbinarea intervalelor într-o scriitură de manieră omofonică — mai mult către realizarea unei frumuseți exterioare și raționale.

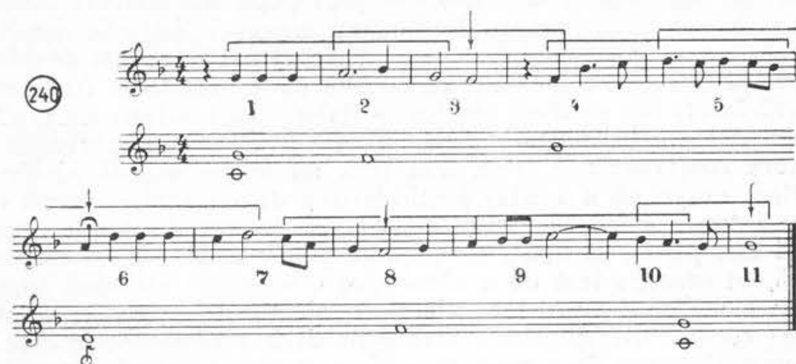
Recomand insistent să ne abatem de la o uzanță căreia i se acordă în tratatele de contrapunct o importanță atît de mare, încît ar părea că esența scriiturii polifonice s-ar manifesta exclusiv pe această cale. Este vorba de *imitație*. Desigur că imitării de teme și formule melodice îi revine o sarcină mare în cadrul scriiturii contrapunctice, iar pentru folosirea ei pledează atît frecventa apariție în muzica secolelor trecute, cît și importanța ei ca element constructiv și ornamental în muzica tuturor stilurilor. În învățămînt însă, se dovedește de fiecare dată că, în ce privește materialul sonor cu care lucrează elevul, imitația devine o „punte a măgarilor", permițînd chiar și celui mai netalentat să iasă din cele mai mari greutăți. Acolo unde eșuează inspirația și calculul precis, se folosește în ultimă instanță imitația. Se pot construi astfel fugi care corespund întru totul regulilor scolastice, dar care nu conțin nici o urmă de muzică.

Se va renunța deci cu totul la imitație în temele noastre ; din contra, se va căuta educarea în așa fel a capacității inventive, încît să se descopere tot mereu — fără sprijinirea servilă de modelele date — noi desfășurări de voci. Deprinderea atît de importantă a alcătuirilor imitatorii va fi amînată pînă cînd elevul își va fi oțelit în așa măsură forța inventivă, încît să poată înțelege și folosi imitația în toată frumusețea și importanța ei, și nu să bîjbîie cu ea în chip de cîrje — respectiv, pînă la atingerea unei apreciabile îndemînări în scriitura la trei și mai multe voci.

(239)

Wer mir zu trin-ken gä-be dem sän-ge ich ein neu-es
Lied all von der Frau von Luxem-burg, wie sie ih-ren Lands-herren ver-riet.
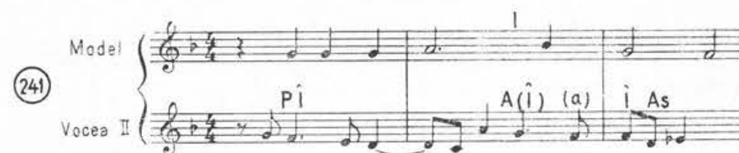
Vom alege spre prelucrare acest lied a cărui desfășurare este arătată în continuare mai detaliat :
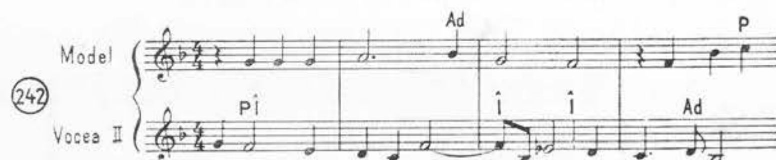


Progresia de trepte a melodiei ne arată că ⊖ al acestui lied este *sol*^{1}. El este sprijinit prin ♪ *re*, aflîndu-se în avantaj față de *fa*^{1} și *si bemol*^{1}, atît datorită acestui fapt, cît și prin poziția lui ca sunet inițial și final. Notăm că și *fa*^{1} și *si bemol*^{1} manifestă o puternică tendință de afirmare. Semicadențele melodiei se află pe *fa*^{1}, *la*^{1}, *fa*^{1} și *sol*^{1}. Sunetul *la*^{1} al celei de-a doua semicadențe are independență redusă, el putînd fi subordonat lui *re*^{2} sub forma de component al (4) (*la*^{1} — *re*^{2}). De aici întrebarea dacă această încheiere trebuie înzestrată cu armonia adecvată lui *la* sau *re*. Consecințele unei astfel de determinări nu sînt nici pe departe atît de importante ca în scriitura omofonică, întrucît cezurile vocii II nu vor apare în locurile marcate cu săgeți, ci deplasate față de cele ale vocii superioare, cu scopul de a vădi cît mai mult independența melodică a celor două voci. Desigur că în felul acesta cad și cadențele evidente — ele n-ar face decît să frîneze desfășurarea lineară prin relevarea puternică a structurii lor formale. Deci, sunetul cadențial al unui fragment nu ne servește aci decît ca indicator aproximativ în privința direcției în care trebuie să ne mișcăm. Singura încheiere finală trebuie atinsă printr-o cadențare reglementară către *sol*, pentru a duce piesa — din punct de vedere al formei și al armoniei — către un sfîrșit corect.

În primele trei măsuri trebuie să se opună cît mai multă mișcare și alternare de sunete liniștii și triplei reveniri a lui *sol*^{1} din melodie ; apoi, să se încarce măsura a doua cu tensiune, așezîndu-se totodată cezura din vocea II (cerută de text, de respirația cîntărețului, precum și de înțelegerea auditorului) fie înainte de sfîrșitul măsurii a treia, fie după a doua jumătate a celei de-a patra.
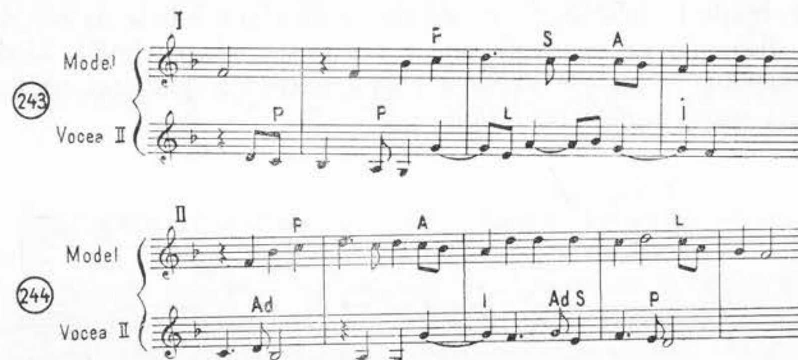
În consecință, începutul ar putea arăta în felul următor :



sau, în cazul că numeroasele sincope și note punctate ar apărea drept povară față de simplitatea liedului, sub forma aceasta :



Fragmentul al doilea al melodiei este el însuși extrem de mișcat, așa că putem menține vocea cealaltă într-o liniște oarecare. Nu sîntem totuși prea liberi în hotărîrile noastre. Întrucît vocea cea nouă trebuie să se dezvolte pe cît posibil mai independent, nu o putem frîna brusc, dacă ea ar prezenta o mișcare prea vioaie, ci trebuie să promovăm întîi desfășurarea sonoră. Continuarea ambelor variante s-ar prezenta astfel :



Prima variantă, cu un ritm variat şi valori mai mici, necesită articulări morfologice mai scurte spre a rămîne inteligibilă. De aceea, n-am amînat atît de mult a doua cezură ca în varianta cealaltă, aşa că o să ajungem din urmă diferenţierea creată :

(245) Model / Vocea II — I, L, I; Î, Î, As, P

În continuare, vom fi obligaţi să opunem mersului exclusiv treptat al modelului unele salturi sau o viguroasă mişcare contrară, cu scopul de a menţine puternica tensiune pînă la ultima notă :

(246) I Model / Vocea II — P, Ad, A, a

(247) II Model / Vocea II — (P), a, P

Repartiţia textului în acest lied nu ne dă nici o bătaie de cap, întrucît dispunem de suficiente sunete pentru a plasa cuvintele. Liedul în ansamblu, în ambele variante contrapunctice şi prevăzut cu text, prezintă acuma următoarea înfăţişare :

(248) I Tranquillo — Model / Vocea II

Model: Wer mir zu trin - ken gä - be, dem sän - ge ich ein neu - es — Lied, all von der Frau von Lu-xem - burg, — wie sie ih-ren Lands — her-ren ver - riet.

Vocea II: Wer mir zu trin — ken gä — be, dem — sän - ge ich — ein neu - es Lied — von — der Frau, — der Frau von Lu - xem - burg, wie sie den Lands - her-ren ver - riet.

(249) II Tranquillo — Model / Vocea II

Model: Wer mir zu trin - ken gä - be, dem sän - ge ich ein neu-es — Lied, all von der Frau von Lu-xem - burg, — wie si ih - ren Lands — her - ren ver - riet.

Vocea II: Wer mir zu trin - ken - gäb, — dem säng ich ein neu - es Lied, ein Lied von — der Frau — von Lu - xem-burg, wie sie den Lands — herrn, den Lands - herrn ver - riet.

Independenţa melodică a noii voci aduce cu sine posibilitatea mult mărită (faţă de vocile II din *Exerciţiul 10*) de a putea fi analizate după criteriile progresiei de secunde şi a progresiei de trepte a melodiei. Elevul va urma să întreprindă această analiză, stabilind apoi şi progresia de trepte a armoniei pentru ambele variante.

TEMA 54

a) Se vor alcătui progresiile de secunde pentru vocile adăugate în ambele variante.
b) Se vor desprinde respectivele progresii de trepte ale melodiei.
c) Se vor alcătui ambele progresii de trepte ale succesiunilor armonice.

C

Exemplificări — tip

EXEMPLUL 1

Andante

(250)

Model: Ach Gott, wem sollt ichs klagen mein Leid, daß mir mein jungs Herz ge-fan gen leit, und will mir nicht ge-hin gen. Halt mir ein feins brauns Meid-lein aus — er —

Vocea II: Ach Gott wem sollt ichs kla gen mein Leid, wem kla gen, daß mir mein Herz ge - fan - gen leit, und will mir nicht ge-hin gen. Halt mir ein feins brauns Meid lein aus - er-korn, mir aus - er - korn, halt

- korn, ein an-der tut mich ver-drin gen.

mir ein Meid-lein aus er-korn, ein an-der ... tut mich ver-drin - gen.

EXEMPLUL 2

Vivace

(251)

Vocea II: Es saß ein Eul, es saß ein Eul und spann, es saß ein Eul, es saß ein Eul und spann in ei-nem Fin-stern Käm-mer-lein und sah mich ü - bel an.

Model: Es saß ein Eul und spann, es saß ein Eul und spann in ei-nem Fin-stern Käm-mer-lein und sah mich ü - bel an.

TEMA 55

a) Se vor alcătui progresiile de secunde ale vocilor adăugate în ambele exemple de mai sus.
b) Se vor introduce în ambele voci respectivele simboluri ale formulelor melodice.
c) Se vor extrage progresiile de trepte ale melodiei din vocile adăugate.
d) Se va alcătui progresia de trepte a armoniei.

TEMA 56

Se vor prelucra în chip de scriitură polifonică la două voci cele 10 modele melodice date ca material de lucru ; o dată întocmite, se va proceda conform celor indicate în tema 55.

Am ajuns la capătul lucrului la două voci. Tot ce s-a putut trata în mod exhaustiv în privința acestui fel frumos, dar limitat de scriitură a fost oferit în chipul cel mai detaliat pentru elev. Credem că toate procesele de natură melodică și armonică ce se desfășoară în liniile melodice nu mai reprezintă un secret pentru el, datorită mînuirii progresiilor de secunde și a progresiilor de trepte ale melodiei. În acest domeniu, el este dotat acuma cu cunoștințe care îi permit — după un temeinic exercițiu — să înțeleagă structura și desfășurarea tuturor fenomenelor melodice, indiferent dacă este vorba de arta lineară supradezvoltată a cîntului gregorian sau de arcuirile melodice ale goticului; indiferent dacă va cerceta melodiile epocii lui Bach, ale stilului componistic clasic sau romantic ori lucrările melodice ale timpului nostru. Chiar și în cazul melodiilor al căror stil îi este cu totul necunoscut, el va putea pătrunde pînă în cele mai intime trăsături de scriitură ale compozitorului.

Prin aceasta el nu va obține însă nici un fel de mărturie despre conținutul emoțional al unei linii melodice (din fericire, asemenea lucru nu se poate trata cu progresii sau alte etaloane menevrabile); în tot cazul, nu mai sîntem nevoiți să recurgem la simple judecăți estetice de valoare pentru a înțelege un lucru cum este scriitura muzicală ale cărei detalii tehnice sînt la fel ca ortografia și morfologia unei scrieri literare.

Dar cu exercițiile noastre n-am ajuns încă să pătrundem, în aceeași măsură, în domeniul armoniei cu secretele ei. Cum ar fi fost posibil un asemenea lucru, avîndu-se în vedere explorarea armonică atît de redusă ce s-a putut efectua într-o scriitură la două voci, atît de ascetică din punct de vedere sonor!

Efectele minunate ale înrudirii sunetelor (datorită cărora a devenit controlabil întregul imperiu, atît de vast, al conexiunilor tonale), condiționarea prin fundamentală a intervalelor (de care depinde ponderea și aspectul tuturor suprapunerilor), nenumăratele posibilități de aplicare a formulelor melodice (pe care se bazează animarea maselor sonore), marea însemnătate a analizei pe bază de progresii de trepte (privind recunoașterea proceselor armonice) — despre toate acestea, materialul de scriitură la două voci nu poate realiza decît o simplă

mentionare, avîndu-se în vedere importanta misiune pe care o are de îndeplinit în scriitura pe mai multe voci. Deci, oricît de multe am fi aflat despre ele și oricît de sîrguincios ne-am fi ostenit întru aplicarea lor, adevărata imagine a nelimitatei lor influențe pe tărîmul tehnicii de scriitură nu o vom putea avea decît atunci cînd ni se va încredința o comoară aproape inestimabilă de fenomene sonore, o dată cu prelucrarea a trei voci. Volumul următor al acestei lucrări ne va iniția în noul domeniu de lucru.

CUPRINS

Redactor responsabil: PETRE SIMIONESCU
Tehnoredactor: CARMINA CIZER

Dat la cules: 04.05.1967. Bun de tipar: 25.07.1967. Tiraj 1 120 ex. Hîrtie scris I A, de 80 g/m². Ft. 61×86/16. Coli ed. 9,34. Coli de tipar 12. Ediția I. Comanda 1534. A. nr. 7275. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.

Tiparul executat sub comanda nr. 174 la Întreprinderea Poligrafică Banat, Republica Socialistă România.